

DE LA PERFORMATIVITÉ DU JEU DE L'ACTEUR

dans le théâtre de mise en scène

VERS UNE MISE EN SCÈNE DE L'IMMANENCE D'AUTRUI

Clémentine COLPIN

SOUS LA DIRECTION DE ROBERTO FRATINI SERAFIDE

MASTER OF ARTS IN THEATRE, ORIENTATION MISE EN SCÈNE
HETSR - LA MANUFACTURE, LAUSANNE
PROMOTION : MASTER 13 – JUIN 2015

*La pensée moderne naît de
la faillite de la représentation.*

GILLES DELEUZE, *DIFFÉRENCE ET RÉPÉTITION.*

Remerciements

Roberto Fratini Serafide, Vanessa Fantinel, Francis Barras,
Annick Côme, John&John

TABLE DES MATIÈRES

I. INTRODUCTION	5
FONDEMENTS THÉORIQUES	8
II. PRÉLIMINAIRES	9
II.1. Un ADN de la performativité du jeu ?	9
II.2. Mais en fait, la performativité c'est quoi ?	12
II.2.1. Linguistique	13
II.2.2. Théâtre	15
III. UNE ARCHÉOLOGIE DE LA PERFORMATIVITÉ	19
III.1. Contexte dramaturgique et parti pris	19
III.1.1. Fuir le drame : fuir la dichotomie ? Ou déplacer le lieu de la vérité ?	19
III.1.2. La performativité au-delà du rejet du texte	22
III.1.3. Un nouveau rapport à la dramaturgie	24
III.1.4. Geste de mise en scène	25
III.1.5. Eugenio Barba et Jan Lauwers : une stratégie commune	27
III.2. De la scène traditionnelle : les <i>performing arts</i>	29
III.2.1. Règle n°1 : la présence est liée à l'absence	29
III.2.2. Le jeu pré-Stanislawski : un jeu à effets pour comédiens charismatiques	30
III.2.3. Incarnation et désincarnation : Jovet contre Stanislavski	31
III.2.4. Stanislavski ou l'élaboration d'un vocabulaire et d'une grammaire du jeu	32
III.2.5. Ludisme, corporisation, hybridation des arts, composition d'ensemble : les révolutions de Meyerhold	33
III.2.6. Brecht : la postmodernité a-t-elle réellement hérité de la distanciation ?	36
III.2.7. Artaud et la cruauté	37
III.2.8. Grotowski et la « via negativa »	38
III.2.9. Quand la présence n'est plus (que) mystique	47
III.2.10. Vitez ou la fin de la Vérité	50
III.3. L'influence du <i>performance art</i> , etc.	52
III.3.1. Le négatif du théâtre	52
III.3.2. Grotowski et les <i>performance arts</i> : proximité et distance	53
III.3.3. Créer un vide – Provoquer – Émanciper	55
III.3.4. Dérives du <i>performance art</i> et contaminations multiples	56
III.3.5. Paradigmes vérité-signifié : de la performance à la performativité	59
III.3.6. Réintroduction du metteur en scène	62
IV. INNOVATIONS ET GENRES DE LA PERFORMATIVITÉ	65
IV.1. Vers une catégorisation	65
IV.1.1. Esthétiques (in)crédules	65
IV.1.2. Inventer des classifications	67
IV.2. Du narrateur : quand dire c'est faire	69
IV.2.1. Mise en perspective : Walter Benjamin, <i>Le Narrateur</i>	69
IV.2.2. Exemples	72
IV.3. Mise en perspective : Roger Caillois, <i>Des jeux et des hommes</i>	74
V. CONCLUSIONS INTERMÉDIAIRES	78
RECHERCHES PRATIQUES	79
VI. APPROPRIATION	80
VI.1. Une application pratique ?	80
VI.2. Le training	81
VI.3. Exercices et expériences	81
VI.3.1. Expérience n°1 : L'oreillette	81
1 ^{ière} variante : Spectacles, films et discours	82
2 ^{ième} variante : L'Encyclopédie de la parole	82

Observations et conclusions tirées de ces deux variantes :	83
VI.3.2. Expérience n°2 : Les curseurs	85
Observations et conclusions tirées de cette expérience :	86
VI.3.3. Expérience n°3 : La copie	87
Observations et conclusions tirées de cette expérience :	87
VI.3.4. Expérience n°4 : La langue performative	88
1 ^{ière} variante : Monologue	88
Observations et conclusions tirées de cette variante :	89
2 ^{ème} variante : Le chronomètre	91
Observations et conclusions tirées de cette variante :	91
3 ^{ème} variante : La désynchronisation des partitions	91
Observations et conclusions tirées de cette variante :	92
VI.3.5. Expérience n°5 : L'émotion spontanée	93
1 ^{ière} variante : L'ignorance d'un des deux comédiens	93
Observations et conclusions tirées de cette variante :	93
2 ^{ème} variante : Faire grandir l'émotion	94
Observations et conclusions tirées de cette variante :	94
VI.3.6. Expérience n°6 : Maintenir l'attention sur soi	94
1 ^{ière} variante : Entrer dans le problème	94
Observations et conclusions tirées de cette variante :	95
2 ^{ème} variante : L'adresse au spectateur	95
Observations et conclusions tirées de cette variante :	95
VI.3.7. Expérience n°7 : Les actions d'intimité	96
Observations et conclusions tirées de cette expérience :	96
VI.3.8. Expérience n°8 : Une version amplifiée d'eux-mêmes	97
VI.4. À propos de <i>Save the date</i>	99
VI.5. Conclusions sur la méthode	99
VII. NOTE FINALE	103
ANNEXES	105
VIII. CLASSIFICATION DES SPECTACLES DE RÉFÉRENCE SELON CRITÈRES ANALYTIQUES	106
IX. NOTES SE RAPPORTANT À LA « CLASSIFICATION DES SPECTACLES DE RÉFÉRENCE SELON CRITÈRES ANALYTIQUES »	115
X. GLOSSAIRE	117
XI. BIBLIOGRAPHIE, SOURCES ET RÉFÉRENCES	121

I. INTRODUCTION

Ce travail arrive au terme d'une formation à la mise en scène de deux ans. Durant cette formation, j'ai constaté mon attrait particulier pour la direction d'acteurs dans tout ce qui s'offre comme possibilités de travail à un metteur en scène, « *la spécialisation la plus large du monde* » comme se plaisait à dire Meyerhold.

Tirillée entre mon désir de metteur en scène de diriger des acteurs, mon intérêt de spectatrice pour des formes postmodernes ne s'attachant pas forcément à la question du jeu, et mon expérience d'actrice formée de façon traditionnelle, j'ai tenté par ce travail, de m'approprier un rapport au jeu au confluent de ces trois parts de moi-même (je le nomme *performativité du jeu de l'acteur*).

La performativité du jeu de l'acteur suppose un jeu aux confins du théâtre et du *performance art* ou, plus précisément, une modalité de jeu qui a progressivement émigré de sa patrie de naissance (la performance comme genre qui se développe éminemment à partir des arts plastiques déjà à la fin des années 50 – sans tenir compte des scandaleuses prophéties performatives des avant-gardes historiques) pour rejoindre et complexifier le domaine du théâtre, surtout dans le théâtre dit postdramatique. En ce sens, elle a fini par confirmer le soupçon qu'elle fut, depuis le début, l'un des courants généraux de la postmodernité (au point qu'elle fonctionne aussi bien comme paramètre d'interprétation de la culture que de la politique, de la communication, de la sociologie, etc. de ces 30 dernières années).

Par ce mémoire, je cherche à comprendre comment obtenir cette qualité de présence chez des acteurs. Ce travail se demande, dès lors, comment diriger un acteur lorsqu'on est hors du dramatique, du personnage classique, de la cohérence, voire du jeu ? Cela a-t-il encore un sens de se poser la question de la direction d'acteur ? Comment les systèmes de pédagogie du jeu à notre disposition depuis le début du XXe siècle peuvent-ils encore nous aider ? Ces textes ont-ils encore une quelconque utilité alors que les arts de la scène sont maintenant interdisciplinaires, les genres hybrides et que la qualité de présence recherchée en scène s'éloigne de celle du comédien dit traditionnel ? Est-il possible ou même envisageable de soutenir la performativité de par une formation préalable issue structurellement de la notion traditionnelle de pédagogie ?

Je précise donc bien que, même si je suis autant spectatrice qu'actrice et que metteur en scène, j'envisage spécifiquement ce travail de ce dernier point de vue, donc ici de directeur d'acteurs dont le but est de façonner un spectacle, geste poétique et non pédagogique. Je nourris en fait l'espoir que ce travail soit avant tout un outil pour ma pratique et me permette d'approfondir théoriquement des voies de recherche que je tente actuellement de mettre à l'épreuve du plateau.

Cette étude s'est, en effet, vue alimentée par plusieurs ateliers de recherches pratiques en amont des répétitions de *Save the date*, présenté les 18 et 19 février au théâtre de Vidy. Ces ateliers de recherche avec les acteurs du projet avaient véritablement pour but de faire des tests de direction d'acteurs et d'expérimenter différentes façons *d'être* au plateau. *Save the date* s'est en fait vu construit d'abord sur des questions de « comment » avant les questions de « pourquoi ». Je rendrai compte de plusieurs de ces élaborations pratiques dans le présent travail.

Je conçois donc ce mémoire comme une tentative de définition et de saisie des aspects du concept de *performativité du jeu de l'acteur*, et une proposition d'appropriation de ce concept dans ma pratique. Je m'appuie pour ce faire sur trois axes principaux : d'abord sur l'histoire du jeu et de sa pédagogie depuis le début du XXe siècle (soit l'avènement du metteur en scène), mais plus spécifiquement sur quelques auteurs cibles (Grotowski en première ligne) ainsi que les révolutions du *performance art* ; ensuite un certain champ de la théâtralité contemporaine qui donne à voir des acteurs à une nouvelle étape du « vivre le rôle »¹ ; enfin mes expérimentations pratiques.

Concrètement, je commencerai par rendre compte d'observations tirées d'une série d'œuvres contemporaines (et donc d'artistes) qui m'ont permis de détecter des traces de performativité dans les modes de présences scéniques qu'ils agencent. Cela me permettra d'isoler certains des aspects qu'on détecte régulièrement dans cette nouvelle typologie du jeu, afin d'émettre des hypothèses préalables pour orienter la recherche. Ces spectacles de référence me serviront également d'illustrations tout au long de mon travail.

Ensuite, je ferai un point sur la notion de performativité dans ses implications linguistiques et anthropologiques (hors le contexte proprement dit du jeu théâtral et des arts du spectacle), et je la mettrai en lien avec la définition que Schechner donne de la performance (cette fois-ci dans le contexte des arts du spectacle) afin de tirer une définition générique de la performativité théâtrale.

Je définirai alors le contexte dramaturgique qui permet à la performativité d'apparaître franchement. Après quoi, je ferai une archéologie approximative des « conditions de la performativité » en cherchant dans l'histoire du jeu et du *performance art* les traces d'un nouveau genre de direction (formation ?) d'acteurs dont la pédagogie est toujours à systématiser².

Je mettrai alors à jour quelques innovations et genres de la performativité, et proposerai un début de catégorisation de ces nouveaux types de jeux (ou présence). Je développerai plus précisément une de ces possibilités de réalisation mettant en relation la condition (ou prestation) du performeur avec les enjeux poétiques et phénoménologiques de la figure du narrateur.

¹ Le spectacle le moins contemporain est *Walzer* de Pina Bausch mais il présente, selon moi, des signes spécifiques de performativité et c'est la raison pour laquelle je le conserve dans les références. Par ailleurs, le Tanztheater peut être considéré comme une véritable ouverture du théâtre à la postmodernité avancée, et ce

² Nous remarquerons très vite en effet que les metteurs en scène qui agencent ces types de présences sont tous issus d'une formation autre que celle du théâtre pur ou pratiquent au moins une autre discipline (ils sont chorégraphes, performeurs, plasticiens, cinéastes, philosophe, informaticiens, etc.) (cf. « Artistes et spectacles de référence » dans « Bibliographie, sources et références »). Il est donc légitime de se demander pour chacun si il se pose la question du jeu et de l'interprétation (si chère à la formation de comédien). Pourtant, plutôt que de poursuivre dans leurs domaines respectifs, tous ces artistes ont choisi d'emprunter le médium de la scène - et plus spécifiquement du théâtre de mise en scène - pour pratiquer leurs arts. On peut donc se demander ce que le format théâtral leur offre comme mode de représentation qu'ils ne trouvent pas dans leurs domaines propres (représentation au contact direct des spectateurs, *hic* et *nunc*, travail de la sensations, rapport spécifique à la narrativité et à la fiction, etc). En effet, ils ne peuvent échapper à la question du mode de représentation qu'ils activent. Ces artistes (ou leurs interprètes) ont une présence, une forme, et jouent quelque chose (qu'ils le veulent et pensent ou non). Ils ont répété leur performance, donc ils l'ont faite et refaite, travaillée, construite, et, tous les soirs, ils refont, plus ou moins, les mêmes gestes ; ils redisent, plus ou moins, les mêmes paroles ; ils se replacent dans les mêmes marques... ils sont « marionnettisés » ; ils jouent le jeu. Quelles traces de leurs pratiques pouvons-nous donc retrouver chez ceux qui ont étudié spécifiquement ces questions « d'être à la scène » et de présence ? De qui héritent-ils et se démarquent-ils ? Comment les concepts des aînés sont-ils traduits en scène aujourd'hui ? Quelles sont les révolutions du jeu qui nous intéressent dans notre idée de performativité ?

Je mettrai ensuite la performativité en perspective avec la classification des jeux que propose Roger Caillois dans *Des jeux et des hommes*³ afin de réfléchir au caractère ludique que l'on a parfois la sensation de voir se redéployer dans le théâtre récent. Je rendrai enfin compte de la façon dont, dans la pratique avec les comédiens, nous avons tenté de nous approprier ce mode de présence par une série d'essais et d'exercices que nous avons menés, ainsi que par les observations que nous en avons tirés. J'y mènerai notamment une réflexion autour de la relation que je fais personnellement entre mise en scène et pédagogie.

Je voudrais ici spécifier deux choses. La première est qu'il ne s'agit pas d'un travail sur le *performance art* ou sa définition, mais bien sur la *performativité dans le théâtre de mise en scène*. La seconde, c'est que bien que je tente d'y définir ce concept, je n'ai pas pour ambition de mettre à jour tous les aspects de la performativité (qui seraient inépuisables), mais plutôt quelques vertèbres qui m'apparaissent fondamentales pour une application pratique.

³ Roger CAILLOIS, *Des jeux et des hommes*, Paris, Gallimard, 1967.

Fondements théoriques

II. PRÉLIMINAIRES

II.1. Un ADN de la performativité du jeu ?

Pour commencer ce travail, j'ai établi une « Classification des spectacles de référence selon [des] critères analytiques »⁴. Cette classification avait pour vocation, depuis un point de vue d'observateur, d'observer (comme au microscope) si on pouvait déceler le génome, ou au moins des gènes, sorte de fils conducteurs (des *aspects*, au sens étymologique du terme), systématiquement présents dans ce qui était pressenti comme de la performativité du jeu afin de formuler des hypothèses pour la recherche.

En effet, la performativité, de par sa nature nous le verrons, donne lieu à des processus de travail et à des stratégies poétiques tellement empiriques qu'on a de la peine, de l'extérieur, à la qualifier parce qu'elle donne lieu à beaucoup d'options et invente une large nomenclature. Elle ne se cristallise sous aucun genre (dramatique, épique, postdramatique, néodramatique, lyrique...), esthétique ou code de jeu prédéfinis, d'où la complexité de relier ces formes entre elles de prime abord. Pour le dire mieux, la performativité, parce qu'elle est poreuse et qu'elle vient de l'hybridation des disciplines, donne lieu à une complication générale, calculée de l'intérieur, de toute possible attribution à un genre spécifique – et le reflet de cette tendance à brouiller le thème de l'identification est la maladresse et la confusion des catégories critiques qui entourent ces typologies théâtrales (« postdramatique », pour ne citer que ce terme, est une dénomination bien vaste et imprécise).

Ce tableau est donc une forme accélérée d'étude de cas qui correspondrait à une méthode phénoménologique, pour approcher une théâtralité dont on peut considérer qu'une bonne partie est finalement, déjà en soi, lisible selon des catégories phénoménologiques.

En effet, les paramètres que j'y analyse ne sont qu'une articulation de ma prise subjective sur les spectacles, même lorsqu'ils renvoient aux aspects objectifs du travail (comme l'utilisation d'outils matériels), puisque ce qui était important pour moi, c'était d'arriver à articuler les moyens (les stratégies) pour aboutir sur un *effet* performatif, en me basant sur ce que je pouvais *saisir* des modèles, soit la

⁴ Cf. « Annexe ». Le tableau doit se lire comme suit :

Page 1/9	Page 4/9	Page 7/9
Page 2/9	Page 5/9	Page 8/9
Page 3/9	Page 6/9	Page 9/9

configuration de leurs propres effets, sans vouloir mettre à jour la causalité derrière. En effet, nous verrons⁵ que la performativité qui m'intéresse, dans le domaine de la direction d'acteurs, tient beaucoup de la capacité à agencer une turbulence dans la relation normative entre les causes et les effets, ou plus précisément, entre l'agencement d'une causalité dont s'occupe la mise en scène et l'éviction d'effets qui appartient à l'interprétation.

Il ne s'agit donc pas, par ce tableau, de « voler » leurs effets aux artistes de référence, ou de lister « les ingrédients pour faire un bon spectacle », mais bien de réfléchir la question de la performativité à partir des effets qu'elle produit détachés de toute causalité. Forcément subjectif, ce tableau n'a aucune prétention scientifique, mais il m'a été utile comme atlas de recherche, et il m'a paru significatif de le mettre en annexe. Il doit être lu comme le résultat méthodologique de ma tentative de m'objectiver et d'ordonner mes idées et sensations.

Naturellement, je ne pouvais souvent pas réduire chacun des cas étudiés à l'un ou l'autre critère appliqué et figurant dans le tableau sans trahir ou distordre le cas en question (les univers personnels de chaque artiste ne sont pas réductibles à une liste de critères). Et je ne pouvais pas non plus créer un critère à chaque fois que le problème se présentait. J'ai choisi de privilégier ce que m'apparaissait prédominant ou d'une importance singulière dans mon classement, gardant toutefois à l'esprit que la situation globale, dont il faut toujours tenir compte, est très complexe, et qu'il faut absolument résister à la tentation de simplifier à l'excès.

Ce tableau a permis trois choses fondamentales⁶. La première est de fermer la porte de la performativité à un certain champ de la théâtralité. Ainsi, est exclu comme n'étant pas performatives, et ne pouvant donner lieu à une qualité de présence performative, les mises en scène de textes dramatiques classiques ou contemporains dont le metteur en scène n'est pas lui-même l'auteur (cela inclut les transpositions de texte non-dramatiques sans réécriture claire)⁷.

Vincent Macaigne avec *Idiot!* est comme l'exception qui confirme la règle (Macaigne, s'il transpose Dostoïevski à la scène, ne le réécrit pas) : il représente, en effet, si on me permet la formule, le point limite du jeu incarné à la française (il y a incarnation de personnages, il joue avec les émotions des acteurs, etc.), mais dans son théâtre, les acteurs crient en permanence, et cet acte physique véritable, au présent et épuisant, qui se vaut pour lui-même, les raccroche à une présence immanente qui est celle de la performativité. Cette *esthétique du cri* tend à autonomiser le langage qui perd sa fonction de communication du drame, mettant en avant le signifiant plutôt que le signifié, la matérialité de l'énonciation plutôt que le sens (le texte peut carrément devenir inintelligible).

La deuxième a été de mettre en relation plusieurs lignes du tableau pour saisir des données essentielles. Ainsi nous voyons que :

⁵ Cf. notamment « Conclusions sur la méthode ».

⁶ Je m'attache ici à la partie « Théâtre » du tableau. En effet, même si elles peuvent nous éclairer quant à notre entreprise, suite à la présente analyse, je ne tenterai pas dans ce travail-ci de définir les présences actives dans les champs de la danse ou du théâtre-danse.

⁷ Bien entendu, en vérité, il y a des mises en scène de textes dramatiques dans lesquelles on peut retrouver, ci ou là, des traces de performativité (des moments, des attitudes...). Le corpus de ce travail n'épuise d'ailleurs pas mon analyse. Mais j'ai décidé de ne pas les inclure dans ce travail parce qu'il faudrait alors en faire une thèse, et surtout parce qu'elles ne permettraient de repérer les aspects de la performativité que beaucoup plus difficilement. Cela, malgré mon attrait pour plusieurs de ces formes qui sont pour moi des références. Je citerai en exemple l'*Hamlet* d'Ostermeier, *Une île flottante* de Marthaler ou *Ivanov/Remix* de Roussel.

- La performativité n'empêche ni la fiction, ni la narrativité, ni la textualité ;
- La fiction cependant ne représente souvent pas quelque chose *d'extérieur* et *absent* de la scène (il s'agit de *infiction*, dans le *real time* et dans l'espace de la scène, soit le *hic* et le *nunc*). Les cas de *outfiction* (dans un autre espace-temps que celui du réel : le quatrième mur en est un signe)⁸ sont rares et concernent des profils particuliers. J'en reparlerai⁹. Je peux déjà dire que : *Le corps diplomatique*, *Swamp Club* et *Habit(u)ation* sont tous des cas d'*hyper-mimésis*, avec un jeu en mode mineur. *Self-Service* également, mais il développe un tel métalangage sur le théâtre qu'il travaille à l'opposé de la *outfiction* classique. Par ailleurs le dispositif oblige les acteurs à effectuer une action au présent, qui est si forte qu'elle se vaut pour elle-même (ici, le *lipping*). J'ai déjà parlé d'*Idiot!*, et *Marketplace 76*¹⁰ est une combinaison de *in* et de *outfiction* ;
- La performativité développe souvent un métalangage autour des codes théâtraux, joue ou se joue d'eux (aveu de la représentation, thématization du regard du spectateur, du quatrième mur, du langage, des conventions traditionnelles du théâtre, parodie, commentaires,...) ;
- S'il y a un texte « fixé » à la base du projet, le traitement qu'on en fait est, pour ainsi dire, mythique : le texte devient un « motif » que le spectacle module, réinvente ou tergiverse librement (il n'est plus la *raison d'être* la plus claire du spectacle et le premier véhicule communicatif de son sens). Il n'est pas moins un motif lorsqu'on le voit apparaître *tel quel* (en tant que texte) et même se répéter. L'autre possibilité est que le metteur en scène soit carrément l'auteur du texte. Dans tous les cas, le metteur en scène peut être dit « responsable narratologique » de la forme ;
- Il s'agit toujours d'un dispositif frontal. Il n'y a d'ailleurs pas de spectacle ouvertement participatif ou alors seulement à un moment clé (à l'entracte par exemple pour Duyvendak) ;
- Il y a parfois des personnages, mais il s'agit, le plus souvent, d'une représentation de l'interprète lui-même, qui joue avec l'identité même de l'interprète ; utilise le plus souvent des costumes ;
- Peu d'observations déductibles en termes d'esthétique, d'emploi de divers outils (vidéo, musique, etc.), ou de contenu (preuve que la performativité ne connaît pas de genre, esthétique ou code de jeu prédéfinis).

La troisième a donc été de formuler plusieurs hypothèses sur la façon dont on pourrait définir la performativité du jeu. Ainsi, au vu des observations de ce tableau, nous sommes en droit de nous demander :

- Si l'acteur performatif ne serait jamais le signe d'une absence, d'un « valant pour » (un personnage fictif) tel que c'est le cas dans le jeu traditionnel ;
- Soit, plus largement, si la performativité du jeu ne signifierait pas un autre rapport à la *mimésis* (à la représentation) que celui du jeu traditionnel. Hypothèse 1 : pas de monde extérieur à la scène qu'il faudrait incarner sur la scène (fiction intra-scénique, soit *infiction*). Hypothèse 2 : diminution maximale

⁸ Pour des définitions, cf. « Glossaire ». Les concepts de *infiction* et de *outfiction* sont développés par et dans David KRASNER, David Z. SALTZ, *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Michigan, University of Michigan Press, 2006, p. 203.

⁹ Cf. « Esthétiques (in)crédibles »

¹⁰ Cf. « Eugenio Barba et Jan Lauwers : une stratégie commune »

des couches de la représentation et des relais pour une augmentation de la crédibilité, de l'authenticité (soit : concepteur = auteur = metteur en scène = interprète = personnage), ce qui pose la question de l'autofiction. Hypothèse 3 : divorce entre le spectaculaire et la *mimésis*. Notons que ces trois hypothèses ne s'excluent pas forcément l'une l'autre ;

- Si le montage de texte ou l'élasticité du jeu avec le mythos contenu dans un texte ne sont pas des territoires particulièrement propices à la performativité ;
- Si la cohérence d'un projet ne se réalise pas d'avantage dans la présence corporelle de l'acteur que dans un contenu spécifique (qu'il soit véhiculé par un texte, par une histoire, ou qu'il soit argumenté d'une autre manière). Si, finalement, la performativité n'est le paradigme d'un court-circuit entre le corps de l'acteur comme forme et un contenu qui renvoie encore et toujours à ce même corps. Si, à la différence du principe d'incarnation du théâtre traditionnel (fils d'un idéalisme généralisé, qui place comme préjugé le personnage, fantôme qui demande à vivre), on ne pourrait pas parler, pour la performativité, d'un principe de *corporisation* (qui serait, en somme, la différence entre « donner corps » et « se faire corps ») ;
- Si la performativité ne nécessite pas d'aveu de la représentation *parce qu'elle* serait fondée sur l'admission de la représentation. Hormis pour les cas de *outfiction* sur lesquels je reviendrai¹¹, l'attitude lisible de la performativité serait : « Dans ce temps réel, dans cet espace commun, je me place en tant qu'humain dans ma singularité face à d'autres humains et sous leur regard et présence qui me sont essentiels, je... », soit une forme d'attitude courageuse, de dévoilement de soi (même par le biais d'un personnage), un effort de transparence ;
- Si une attitude fondatrice et récurrente de la performativité ne serait pas la remise en cause des codes traditionnels du théâtre.

Je reviendrai de façon globale et synthétique sur ces hypothèses à la fin de la partie théorique¹² afin d'en tirer les conditions de départ d'une mise en pratique.

II.2. Mais en fait, la performativité c'est quoi ?

La signification du mot « performativité » est variable selon le domaine auquel il s'applique. Un des buts de ce travail est justement de le définir en lien avec un mode de présence et d'action théâtrales ainsi qu'avec la notion de jeu.

Dans ce point préliminaire, sans vouloir revenir sur toutes les significations du terme, il s'agit de partir du sens étymologique du mot, de voir comment s'est développé ce concept, et sous quelle signification je m'en saisis.

Étymologiquement, le terme a deux significations distinctes. La première, se rapportant plus clairement au mot « performance » qu'au mot « performativité », est dérivée des mots latins « *per* » et « *forma* », ce qui signifie « former à travers » ou « former pendant ». Ainsi, l'art performatif est un art qui se fait et s'expose à *travers* le temps, une forme qui se déploie et ne peut se faire que diachroniquement, et

¹¹ Cf. « Esthétiques (in)crédules ».

¹² Cf. « Conclusions intermédiaires ».

rappelle les arts vivants dans leur ensemble, soit la musique, la danse, le théâtre, etc.

Cette conception *par la durée* (et non par la *finitude*, comme l'idée d'un acteur bien *formé*, d'un personnage bien *construit*) prise *au pied de la lettre* justifie à elle seule le mouvement de *l'endurance art* ou de formats qui s'étalent sur de très longues durées (dans ces cas-là, on parlera d'ailleurs d'une « belle performance » ou d'une « performance impressionnante », ou on dira « ça, c'est *vraiment* une performance » si celui qui l'a performée a fait démonstration de sa capacité sur l'ensemble de la durée)

Schechner¹³ distinguait ces arts « dont on ne sait jamais comment ils vont évoluer » à ceux « dont le destin est déjà accompli » (par exemple la peinture), reliant par là l'idée de performance à une certaine idée du risque, ou du moins, de l'indéterminé.

La deuxième signification étymologique se raccroche plus directement au mot « performativité » lui-même, et passe d'abord par l'anglais et le vieux français. Ce terme est le substantif féminin de l'adjectif « performatif/ve ». Il est issu de l'anglais « performative », lui-même dérivé de « to perform » (verbe) qui est issu du vieux français « parfornir » qui signifie « faire, effectuer, finir, accomplir » et est une variante de « parfournir » dont l'étymologie signifie « fournir entièrement ». Étymologiquement donc, la performativité porte en elle la notion de fournir en entier, c'est-à-dire sans nécessité de complément extérieur.

II.2.1. LINGUISTIQUE

Cette notion, d'abord linguistique, a été développée par John Langshaw Austin dans son ouvrage *Quand dire, c'est faire*¹⁴ (1962). Austin y définit les performatifs uniquement comme des actes de langage (quand le langage devient action).

« [Ce sont des] énonciations qui, abstraction faite de ce qu'elle sont vraies ou fausses, font quelque chose (et ne se contentent pas de la dire). Ce qui est ainsi produit est effectué en disant cette même chose (l'énonciation est alors une illocution), ou par le fait de la dire (l'énonciation, dans ce cas, est une perlocution¹⁵), ou des deux façons à la fois. »¹⁶

Ainsi, les formules « Je te promets », « Je te conseille de »... réalisent l'action par le fait même de leur énonciation : elles accomplissent l'acte, elles modifient la réalité ; elles ne décrivent pas une réalité, elles constituent une réalité.

Le contexte de l'énonciation joue un rôle très important : la personne doit réellement avoir l'intention de faire l'acte et les protagonistes doivent respecter des critères d'authenticité : il va de soi que le performatif « Je vous déclare mari et femme » n'accomplit quelque chose que s'il est prononcé par une personne habilitée à le faire (un prêtre, un maire...), devant deux destinataires, dans certaines circonstances réunies. Prononcée dans un café, entre amis, cette phrase ne modifierait rien à la réalité et ne serait donc pas performative.

La performativité est donc un dire du *hic-nunc-ego* (ici-maintenant-je). Un performatif n'est ni vrai ni faux (comme c'est le cas pour un énoncé constatif, c'est-à-dire une

¹³ Richard SCHECHNER, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Éditions Théâtrales, 2008.

¹⁴ John Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970

¹⁵ Pour des définitions, cf. « Glossaire ».

¹⁶ John Langshaw AUSTIN, *Op. Cit.*, p. 181.

affirmation qui décrit) mais il réussit (il est alors dit *heureux*) ou il échoue (il est alors dit *malheureux*).

Au fur et à mesure de ses conférences, Austin va s'éloigner de la notion de performativité pour élaborer d'autres théories du langage. En effet, au fil de ses recherches, Austin va découvrir que tous les énoncés sont plus ou moins performatifs.

En effet, « Je suis désolé » est en fait mi-constatif et mi-performatif puisqu'il décrit un fait (le fait que je suis désolé) et à ce titre est donc vrai ou faux, mais me permet aussi de m'excuser. C'est une forme de performatif « impur ».

La difficulté à comprendre ce qui crée la distinction entre le langage performatif et le langage constatif va donc le pousser à développer les catégories plus fines de locution, illocution et perlocution¹⁷. Ces catégories sont également critiquables notamment parce que la définition qu'Austin donne d'« illocution » est peu claire et qu'un énoncé semble pouvoir appartenir aux trois catégories¹⁸. Les théories d'Austin seront notamment critiquées par Bourdieu¹⁹ qui estime qu'elles se cantonnent trop au champ de la linguistique.

La notion de performativité sera reprise et élargie par d'autres, notamment dans les sciences économiques et sociales. Judith Butler, par exemple, en a fait son cheval de bataille, dans le domaine polémique du féminisme. Non seulement l'auteure resserre les liens entre discours et action, et dépasse la théorie d'Austin, en mettant en évidence combien chaque parole accomplit un acte et incarne une revendication, mais elle forge sur ce concept ses points de vue éthiques et politiques, sa théorie du genre, etc.²⁰

Les théories d'Austin ont malgré tout permis de développer grandement la conception pragmatique du langage (contre la conception représentationnelle) qui nous intéresse tout autant.

Dans la conception représentationnelle, lorsque je parle, je forme avec mes mots une réalité qui renvoie à des idées abstraites. Les mots seraient donc des délégués de mes idées qui sont une essence en soi (selon un préjugé qui date de la dialectique platonicienne). Or, on considère plus facilement aujourd'hui que la vérité n'est pas une essence idéale, mais qu'elle est toujours déterminée par des contextes. Il n'y a donc pas une vérité absolue et vraie en dehors de tout contexte, mais *des* vérités contextuelles et toujours en lien avec l'action.

La conception pragmatique du langage envisage le langage simplement comme l'un des comportements humains. Ainsi, les mots ne sont les représentants de rien, ce sont juste des « grognements élaborés » qui nous permettent d'interagir, de nous comporter en parlant. Cela signifie que parler n'est jamais que de l'interaction, donc

¹⁷ Pour des définitions, cf. « Glossaire ».

¹⁸ En effet, tout énoncé qui cherche (ou non puisqu'on produit toujours des choses *malgré soi*) à produire quelque chose par le langage, ne serait-ce que convaincre quelqu'un, se faire pardonner, manifester son désaccord, sa colère... est perlocution. Pour en savoir plus, on se référera à la postface de *Quand dire, c'est faire* dans l'édition citée ci-dessus. Par ailleurs, Judith Butler a écrit des ouvrages très intéressants sur l'aspect politique de tout discours performatif, notamment des discours de haine (Judith BUTLER, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004).

¹⁹ Pierre BOURDIEU, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.

²⁰ Je me refuse à entrer dans les détails des théories de Butler qui mériteraient un mémoire à part entière. Je peux simplement résumer comme ceci le point de vue de Butler sur le genre : Butler refuse de considérer les identités sexuelles comme des entités stables et préexistantes auxquelles un individu se référerait. Le genre serait plutôt « *an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts* ». (Judith BUTLER, « Performative Acts and Gender Constitution : an essay in phenomenology and feminist theory », in *Theatre Journal*, vol. 40, n°4, 1988, p. 519-531.)

de l'action. Donc, parler c'est agir. Le langage a donc un *pouvoir d'action* sur le monde.

II.2.2. THÉÂTRE

Théâtralement, le terme « performativité » renvoie à la notion de performance. Cette dernière porte à confusion, car elle aussi recouvre plusieurs significations. On peut cependant en dégager deux voies principales qui clarifient la situation si on passe par l'anglais : celle des *performing arts*, et celle du *performance art*. Je distingue et définis ces deux notions dans le « Glossaire ».

Le définition du *performing art* tel que l'envisage Schechner (cf. « Glossaire ») est importante parce qu'elle n'inclut, ni n'exclut, les idées de *mimésis* ou de *représentation*. Par ailleurs, le fait de *performer* n'est pas seulement faire, mais montrer qu'on fait, soit se placer dans un lieu qui invite directement les partenaires de la relation de communication à prendre place dans un système donné et assumé d'interaction qui repose sur le fait de regarder et d'entendre les activités qu'on montre et qu'on fait. De ce point de vue, la performativité se réclame fondée sur la représentation et ne cherche pas à la dénoncer. Le regard du spectateur lui est nécessaire (on en arrive à l'étymologie de *théâtre* comme lieu dévoué au regard).

Or, le système le plus efficace dans ce but, semble-t-il, reste la frontalité, dont le discours implicite est : « Je me place face à toi pour faire quelque chose en même temps que je te le montre » - ce qui, notons-le, n'est pas la même chose que « je te montre que je fais quelque chose », qui serait l'attitude brechtienne de la distanciation, et celle-ci nécessite un personnage avec lequel entrer en intermittençe (j'y reviendrai²¹). Or la performance, dans cette définition, ne suppose aucune nécessité de rôle à jouer, d'espace dramatique à constituer, d'imitation, mais simplement une action présente se donnant comme objet des regards.

On voit bien d'ailleurs que cette définition permet de réunir les deux grandes acceptions du terme *performance*, en envisageant le *performance art* comme un retour, une réduction, voire une réaffirmation de l'essence inaliénable des *performing arts*. Ce concept général et minimal de la performance varie selon les époques et les conventions, avec ou sans personnage, drame, fable ou « représentation ».

Cependant, si on extrapole le point de vue de Schechner, la position radicalisée du performeur serait : « Je me place face à toi pour *être* quelque chose – soit, être ce que je fais, inséparable de qui je suis », ce qui, nous le verrons²², n'est pas sans lien avec le cynisme philosophique ancien, soit un courant (anti)philosophique qui a mené, depuis la corporisation, une vraie offensive contre l'idéalisme platonicien et la séparation dialectique qui en résultait entre l'immanence du monde phénoménique et la transcendance du monde des idées (ou des vérités).

Austin spécifiait bien qu'on ne pouvait appliquer ses théories à des acteurs sur une scène du fait que tout leur environnement était fictif et que celui qui prononçait les paroles n'était pas un « humain réel » mais un personnage. Les énoncés performatifs ne sont, dans sa théorie, efficaces que sur le terrain de l'ordinaire (or, les situations artistiques sortent de l'ordinaire) : aucune modification du présent ne pouvait donc advenir dans ce médium théâtre. C'est exactement la différence

²¹ Cf. « Brecht : la postmodernité a-t-elle réellement hérité de la distanciation ? » et « Grotowski et la "via negativa" ».

²² Cf. « Quand la présence n'est plus (que) mystique ».

traditionnelle entre théâtre et rituel puisque le théâtre est fiction tandis que le rituel travaille la réalité et produit des effets réels.

Cependant, Schechner, dans ses études sur la performance²³ (au sens large : regroupe les *performing arts* et les *performance arts*), développe la notion de « transformance » comme le résultat spécifique du théâtre en tant que rituel. Le théâtre transformationnel ne situe pas le réel dans les relations entre les hommes qu'on peut/doit reproduire, mais il crée ou incarne dans un lieu de théâtre un événement qui n'a pas sa place ailleurs. Il met en avant le caractère universel et fondateur de la performance pour l'existence des communautés.

« Créatrice de nouveaux rapports entre les individus, ou entre la communauté et certains de ses membres, les performances permettent la recomposition des relations, des règles et des valeurs sociales admises comme fondatrices. »²⁴

Schechner les envisage comme des « poches de résistance », qui vont perturber, et ainsi *transformer*, l'équilibre de la communauté, l'espace, le temps, les personnes et la réalité immanente. Artaud rêvait déjà que les actions de l'acteur au plateau fassent fonction (et fassent du théâtre une expérience magique). Le glissement se fait facilement : c'est le pouvoir du théâtre qui est en question et en jeu.

Attention cependant : si le rituel est une des sources du théâtre (nous pouvons citer au moins les *games* (les jeux) et le *storyteller* (le conteur) comme autres origines) comme dit Brecht, le théâtre ne commence que dès le moment où il n'est plus rituel. Pour le dire mieux, c'est une forme d'absurdité palingénétique de la part de Schechner que de vouloir retrouver une espèce d'origine perdue du théâtre qui ne peut s'obtenir qu'en niant tout à fait le théâtre – créant de la confusion entre la notion légitime du rituel comme *source* du théâtre, et la notion excessive du rituel comme *origine* du théâtre, puisque celui-ci ne commence que lorsque le caractère *originnaire* du rituel se dissout en faveur de *l'originalité* du mythe tragique et de ses possibles tergiversations. Eschyle, Sophocle et Euripide sont d'ailleurs les premiers corrupteurs du rituel et du mythe : la seule raison pour laquelle ils les ont transcrits, transformés et dépassés est qu'ils font partie d'une civilisation qui a déjà développé un certain scepticisme envers l'autosuffisance de la pensée mythique et des protocoles rituels qui en dérivent.

Pourtant, la performativité (du jeu aussi donc) peut être vue comme une forme d'exercice du pouvoir par l'action performative ou les actes performatifs, pouvoir de transformer le monde, l'environnement, la réalité. On parle d'objets performatifs à propos d'œuvres qui, soit, ont le pouvoir de susciter chez le spectateur une forme de réaction physique, soit, plus largement, qui entretienne un rapport spécifique à l'action.²⁵ On parle de performativité identitaire, politique, rituelle, économique, juridique... En ce sens, la performativité consitue une valeur ajoutée à un objet, un être, une action ou une image.

Notons cependant qu'il y a un lien étroit entre l'efficacité d'un rituel et la crédibilité qui lui est accordée. En un sens, pour qu'il y ait performativité, il faut un théâtre dans lequel le spectateur ait foi. Or, cela fait longtemps qu'un scepticisme semble s'être développé au théâtre. Artaud, déjà, écrivait :

²³ Cf. « Bibliographie, sources et références ».

²⁴ Richard SCHECHNER, *Op. Cit.*, p. 24

²⁵ Maud HAGELSTEIN, « La non performativité de la performance », in *Klesis, revue philosophique : Imagination et performativité*, n°28, Liège, Université de Liège, 2013, p. 100.

« Nous voulons faire du théâtre une réalité à laquelle on puisse croire, et qui contienne pour le cœur et les sens cette espèce de morsure concrète que comporte toute sensation vraie. »²⁶

On déduit donc que soit, il ne peut plus y avoir « d'illusion » au théâtre (théâtre qui affirme le *hic* et *nunc*, le caractère immédiat de l'action, on parle alors de *présence* (qualification d'un être *dans le présent*) ou de *l'immanence* d'un performeur, etc.), soit il faut que l'illusion soit tellement parfaite qu'on oublie de celle-ci qu'elle est une illusion (*hyper-mimésis*). Nous en reparlerons²⁷.

En résultante, nous pouvons dire que : la performativité du jeu de l'acteur met en valeur *l'action*²⁸ elle-même, *hic* et *nunc*, plus que sa valeur mimétique de représentation (puisque, par analogie avec le langage performatif, elle ne se réfère plus à un objet externe, elle ne se raccorde à aucun cadre référentiel extérieur, cadre extrascénique : « *Le performatif n'a pas son cadre référent hors de lui* »²⁹).

Pour cela, elle tend à se défaire de tout valant-pour (comme les personnages). Si ses signes demeurent décodables, leur sens est d'avantage tributaire de la relation scénique que d'un référent préexistant. C'est un jeu qui produit ou transforme une situation : il opère, agit et modifie directement le présent. Si on peut dire que tout jeu effectue aussi quelque chose et transforme toujours une situation, on ne peut pas dire que cela constitue sa structure interne, sa fonction ou sa destination manifeste³⁰. S'il semble difficile d'échapper à toute référentialité, surtout au théâtre (cela semble plus aisé en danse ou dans les *performance art*), celle-ci ressurgissant au moindre signe tirant la scène vers la représentation mimétique, on peut reconnaître, dans certaines théâtralités, des tendances générales à cette émancipation (Lacoue-Labarthe parle de *mimésis* non-imitative), diminuant la « représentation » (*mimésis*) au maximum. Il est vrai, cependant, qu'il faut envisager l'œuvre et le jeu performatif comme des processus dynamiques, où la mise en échec de la « représentation » est toujours à recommencer.

Par ailleurs, Féral, se basant sur Austin, ajoute que les œuvres et le jeu performatifs ne sont ni vrais ni faux. Ils « *surviennent* »³¹.

« *Ce faisant, [ils] rejoignent le réel et soulignent cette même réalité dans laquelle [ils] s'inscrivent en la déconstruisant, en jouant avec les codes et les compétences du spectacle. (...) À cette fin, [les œuvres performatives] mettent en scène le processus, [l'œuvre en train de se faire,] jouant avec les effets de présence, de réel et d'illusion. Elles amplifient donc l'aspect ludique des événements ainsi que l'aspect ludique de ceux qui y participent (...), inscrivant autant que possible une fluidité, une instabilité des signes. (...) Dans les situations extrêmes, elles introduisent l'événement, provoquent le risque. Cette événementialité au cœur de l'œuvre performative ne peut surgir sans un*

²⁶ Antonin ARTAUD, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p. 133.

²⁷ Cf. « Esthétiques (in)crédules ».

²⁸ Le point névralgique est que toute performance théâtrale, au sens le plus général du terme, peu importe l'esthétique, comporte ce « faire », ces actions. C'est une constante de la nature même de la création théâtrale. En fait, ce qui se passe au théâtre est autant de l'ordre du faire que de l'événement. La différence est que, dans le théâtre dramatique traditionnel, l'action est soumise à l'événement (l'acteur idéal serait donc celui qui ne donne pas la sensation de « faire » en tant qu'acteur, mais de « subir » en tant que personnage, « épris » dans la chaîne des événements). Alors que dans la performance, l'événement est pour ainsi dire soumis à l'action, au « faire » qui devient premier.

²⁹ Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 382.

³⁰ Analogie empruntée à Jacques DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, p. 382.

³¹ « *They happen* ». Richard SCHECHNER, *Performance Studies. An introduction*, Londres, Routledge, 2002, p.127.

engagement total de l'artiste, mettant en scène la "dépense" que ses actions appellent (Nadj, Fabre). (...) Les textes évoquent la liveness (Vie ? Vitalité ? Force vitale ?) des performeurs, d'une présence fortement affirmée qui peut aller jusqu'à [une] mise en danger réelle (...) On insistera sur cette événementialité qui se révèle une caractéristique fondamentale [du théâtre performatif]. »³²

Féral touche ici un point important : le performatif travaille avec le sujet et la subjectivité du performeur, même si cette subjectivité peut déconstruire les identités, les reconstruire, les superposer, les faire muter, se rapprochant alors des propos de Butler sur la performativité du genre.

Il va de soi que tout ce qui est désigné ici ne l'est que de façon générique. Ce n'est qu'un modèle théorique, auquel aucun artiste n'a pour vocation de se conformer. Simplement, nous avons ciblé là un centre de gravitation autour duquel chacun évolue librement, dans un nombre considérable de variations et de (non)-correspondances.

Naturellement, ce jeu aura tendance à se développer après, ou en tout cas en parallèle, avec « le grand nettoyage », l'explosion des codes théâtraux institutionnalisés, qui a été opérée par et dans le *performance art*. Je me propose cependant de mettre ces conceptions en relation avec les grandes théories du jeu du XXe siècle, afin d'en déceler des fondements, des continuations, des variations ou des oppositions, et afin surtout de tisser des liens étroits entre ce concept théorique et la recherche de sa réalisation par la direction d'acteurs, objectif ultime de ce travail.

³² Josette FÉRAL, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretiens, 2011, p. 127.

III. UNE ARCHÉOLOGIE DE LA PERFORMATIVITÉ

III.1. Contexte dramaturgique et parti pris

Cette partie a pour objectif de détecter dans l'histoire du jeu les traces d'une nouvelle direction d'acteurs que je cherche à m'approprier. Bien que je me sois intéressée à un corpus assez complet³³, je m'appuie sur et cible plus volontiers certains auteurs ou artistes plus récents, et gagnant plus franchement les territoires du performatif ou de la performance (disons que l'histoire « chaude » de la performance commence dans les années '60), tout en restant économique dans le résumé historique d'autres traditions.

Je précise en effet que le but de ce chapitre n'est pas de refaire de façon descriptive toute l'histoire de la pédagogie, mais de dresser le paysage anthropologique qui prépare l'acteur à la performativité. Bien entendu, la limite d'un travail en quête de compréhension, de définition et d'appropriation de la performativité est d'admettre qu'il y a des éléments de performativité dans tous les *types* de jeux (puisque le théâtre est un art *performatif* par nature).

Cependant, la performativité telle que je l'entends ici, si elle se manifeste dans une époque de réconciliation et de jeu d'élasticité entre texte, scène et comédien, ne s'applique pas au théâtre de texte dramatique – or, les pédagogies de la première moitié du XXe siècle se réfèrent au théâtre dramatique de personnages.

III.1.1. FUIR LE DRAME : FUIR LA DICHOTOMIE ? OU DÉPLACER LE LIEU DE LA VÉRITÉ ?

Je m'explique : la conception du théâtre comme représentation (illusion) d'évènements a une longue histoire qu'on peut faire remonter au moins jusqu'à Platon³⁴, histoire certainement liée à une conception traditionnelle dichotomique du corps et de l'esprit, donc de la scène et du texte. Cette dichotomie a nourri l'idée du théâtre comme incarnation : quelque chose de spirituel va prendre corps, va rencontrer un niveau physique.

Retenons aussi, cela nous servira³⁵, que cette idée platonicienne est également une idée chrétienne par excellence : le Christ est l'incarnation, le Dieu fait homme, le « *persona dei* ». Le Christ est le responsable de l'action de Dieu sur terre (on pourrait dire que le Christ est la « performance » de Dieu) : il est celui qui administre l'économie de la salvation, celui qui agence et agit le salut dans le *theatrum mundi*³⁶.

Traditionnellement, le mythe (l'histoire) est cristallisé dans un dialogue écrit (plutôt *sacré*, qu'il faut respecter et ne pas modifier puisque l'auteur et son écriture sont

³³ Cf. « Bibliographie, sources et références »

³⁴ Certains hellénistes telle que Florence Dupont sont fondamentalement opposés à la conception du théâtre antique tel que le définit Aristote et le défendent absolument comme un théâtre de la *praxis* où ce qui compte, loin d'être la représentation des idées, est la réalisation de ce théâtre, le jeu, le plaisir du langage comme rhétorique (donc action pure)... Pour plus de détails, cf. Florence DUPONT, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

³⁵ Cf. « Grotowski et la "via negativa" ».

³⁶ Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer : Le règne et la gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. II, 2*, Paris, Seuil, 2008, pp. 33-66.

supérieurs et détenteurs de la vérité³⁷), et, grossièrement, il est demandé à l'acteur de le jouer le mieux possible.

C'est sur cette dichotomie que se fonde la conception du drame absolu (pure *ouffiction*) tel que le définit Peter Szondi dans *Théorie du drame moderne*³⁸. Ce drame absolu est le lieu de la réflexion et de la prise de décision et il est fait pour *reproduire* le rapport entre les hommes. Puisqu'il est *ab-solu* (il se suffit à lui-même), il est donc fermé sur lui-même, détaché de son auteur, ne connaît pas de variation et constitue un monde fictif clos dans lequel le spectateur ne peut pas pénétrer et par lequel il ne peut se sentir interpellé³⁹. Le dialogue en est la seule composante textuelle. L'art du comédien se règle aussi sur l'absolu du drame puisque la relation entre l'acteur et son personnage ne doit en aucun cas être visible et qu'il s'agit donc *d'incarner*, dans un mouvement de transcendance, ce monde sur la scène (qui doit se faire oublier comme scène).

Cette conception du drame absolu de Szondi est certes radicale. Le modèle le plus parfait de l'incarnation serait l'illusion totale, soit quand une fiction spirituelle devient réelle (je ne vois pas un acteur qui joue le texte *d'Hamlet* devant moi, je vois Hamlet) ce qui est tout à fait opposé à l'idée du « jeu » au sens de ludisme. On peut cependant y rattacher l'esthétique naturaliste d'Antoine et de Stanislavski.

Selon Szondi, cette conception absolue du drame a été mise à mal à la fin du XIXe siècle et au début du XXe siècle (c'est « la crise du drame » : citons Strindberg, Ibsen, Tchekhov, Maeterlinck et Hauptmann)⁴⁰, mais, comme sortir du drame absolu signifie aussi que l'horizon du théâtre ne doit plus être la supercherie, l'illusion, c'est Brecht qui permettrait de sortir complètement de cette conception.

Cependant, ce que Szondi décrit comme *crise du drame* envisage toujours, finalement, le théâtre de façon traditionnelle, c'est-à-dire qu'il continue à considérer que le lieu de la vérité est celui des idées fixes et immuables (et, en ce sens, est furieusement platonique), et que donc, cette vérité supérieure et absolue habite du côté du personnage qu'un texte littéraire a cristallisé, alors que la meilleure chose que puisse faire le phénomène changeant qu'est l'acteur, continue à être de réaliser du mieux qu'il peut ces idées, de les exposer. Or, le théâtre de Brecht, s'il se défait de l'illusion, reste fondé sur la trame narrative, la « grande histoire » (cohérente, continue, compacte et justifiée). Certes, le théâtre de Brecht est une méthode dialectique. Peter Sloterdijk⁴¹ a cependant démontré, dans les années 80 déjà, que la dialectique n'est finalement qu'une stimulation de dialogues agencée par une raison qui se veut, depuis le début, triomphante.

Or, on comprend que, dans la performativité, la cohérence de l'ensemble ne peut ni provenir de la narrativité, de la continuité ou de l'évolution liée au texte dramatique et à l'histoire qu'il raconte, ni même, plus largement, du *texte dramatique* (puisque, depuis la crise du drame dont le point de culminance sera atteint avec Beckett et ses paradoxales dramaturgies de la non-action frappées de paralysie et d'impossibilité, certaines écritures dramatiques contemporaines, se basent précisément sur l'absence de narrativité, la décomposent à l'extrême ou la recomposent sous des

³⁷ En effet, depuis certainement le Romantisme et son élaboration du mythe de l'auteur omniscient, la tradition veut que l'on continue à considérer que l'auteur, l'écrivain ou le poète touche à des vérités par son écriture et qu'il est supérieur au reste des humains.

³⁸ Peter SZONDI, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.

³⁹ A l'inverse des théâtres qui revendiquent un rapport particulier à la provocation, depuis Grotowski et dans toute l'histoire du *performance art*, et qui appellent dès lors le spectateur *dans* le spectacle/la performance.

⁴⁰ Peter SZONDI, *Op. Cit.*

⁴¹ Peter SLOTERDIJK, *Critique de la raison cynique*, Christian Bourgois Éditeur, 1987.

formes nouvelles)⁴². L'aspect performatif ne peut provenir que de l'acteur qui, par sa présence *hic* et *nunc*, fait la narration du spectacle et lui donne sa cohérence (même s'il nous raconte, à un moment, une histoire) plutôt que de l'histoire en elle-même qui nous est racontée. La performativité du jeu apparaît certainement avec le dit *postdramatique*. Il ne peut y avoir de cohérence *déjà donnée* par le texte.

C'est la Seconde Guerre mondiale qui provoquera l'effondrement de ces valeurs, puisqu'elle les a faites siennes tout en provoquant le plus grande ignominie que l'humanité ait jamais eu à endurer. « La mort de Dieu » à Auschwitz a été déterminante pour l'effondrement de toutes les sécularisations théologiques qui avait marqué le destin de la culture occidentale (dont la sacralité du texte). Le démenti de la « grande histoire » que fut la guerre est une des raisons de la crise de confiance, au théâtre comme en littérature, envers le concept général de récit. Mythes, fiction, histoire – tout cela est remis en cause. La parole aussi puisqu'elle véhicule mensonge et manipulation. L'illusion est dangereuse, il faut la supprimer.

Par contre, le corps lui, est porteur de vérité et va orienter les nouvelles conceptions artistiques. C'est à partir de cette époque que les traces de la performativité vont devenir plus visibles. Les représentants notables en sont Grotowski et Schechner. Pourtant, c'est aussi vrai que les camps de concentration avaient été le dernier produit d'une désinhibition (hautement performante) de l'idée de corps comme substitut ou succédané de toute autorité métaphysique, ce qui est le noyau même des fascismes du XXe siècle.

La revendication de l'après-guerre des droits du corps et de ses pouvoirs immanents de vérité n'est donc pas moins, d'un côté, une tentative de diaboliser les autorités terrestres, et de l'autre, une récupération assez dangereuse de l'autorité métaphysique ultime (Dieu) par d'autres moyens, qui en venaient à être une réédition des cultes d'immanence du corps promus par les totalitarismes antérieurs. En fin de compte, le théâtre n'a pas arrêté, depuis Grotowski, de démontrer que Hitler a gagné la guerre – car, ce qu'il a gagné, c'est l'idée que la lettre du corps est plus vraie que le corps de la lettre⁴³.

C'est donc toujours cette même conception dichotomique qui alimentera la grande rupture dans la pédagogie théâtrale, en renversant le système de valeurs. Ces nouvelles conceptions des arts scéniques ont, en effet, seulement *déplacé* le lieu de la vérité de l'essence immatérielle de l'idée qu'il faut transcender, au corps matériel et à son immanence. C'est la raison pour laquelle ces formes renoncent au support immatériel qu'est le personnage, certaines se passant également, de façon revendiquée, du toute textualité.

Ce qui est resté, en revanche, c'est la volonté de *croire*. Mais considérer que le corps est plus vrai que le personnage, que l'immanence est plus vraie que la transcendance, autrement dit que la corporisation vaut mieux que l'incarnation, n'est qu'une décision dogmatique sur laquelle nous reviendrons⁴⁴.

⁴² Au sujet des nouvelles écritures dramatiques et des nouvelles compositions du drame, voir notamment les écrits de Jean-Pierre Sarazzac, de Jean-Pierre Ryngaert, de Julie Sermon, d'Anne Monfort, ... (cf. « Bibliographie, sources et référence »)

⁴³ Et nous verrons que le performeur a eu droit de se sentir comme une incarnation du divin : un Christ qui, à la différence du Dieu-Père liquidé (l'auteur), pouvait exhiber des doses industrielles de « victimisme » (cf. « Grotowski et les *performance arts* : proximité et distance »).

⁴⁴ Cf. « Grotowski et les *performance arts* : proximité et distance » et « Paradigmes vérité-signifié : de la performance à la performativité ».

Il y a d'ailleurs des paradoxes qui émergent de cette conception. Par exemple, le fait que tout le performatif sacré de Grotowski se soit toujours, finalement, fait sur des textes dramatiques existants, et même, des classiques (car la performativité ne pouvait émerger que dans le contexte dialectique d'une confrontation avec le protocole du théâtre dramatique).

Un autre paradoxe qui concerne le lieu de la vérité : si le nouveau modèle performatif représente une telle révolution contre la supercherie et l'arrogance du texte de l'auteur, pourquoi Grotowski termine-t-il avec une mise en scène dont le texte est biblique, *Apocalipsis cum figuris*. Il semble que ce passage à la lettre au texte sacré dénonce, effectivement, cette aporie primordiale du théâtre de performance qui constitue à supprimer le texte de l'auteur pour constituer une espèce de nouveau texte sacré, un nouvel absolutisme (d'où l'inévitable dérive de nombreuses performances vers des aspects rituels).

III.1.2. LA PERFORMATIVITÉ AU-DELÀ DU REJET DU TEXTE

Toujours est-il que performativité ne signifie pas absence de texte en scène. Le panorama que dresse Lehmann du théâtre postdramatique dans son essai⁴⁵, n'exclut d'ailleurs pas la textualité (mais l'essai de Lehmann est trop vaste pour être encore vraiment pertinent⁴⁶). A l'heure actuelle, on observe une franche réconciliation entre texte et scène. La performativité ici étudiée et recherchée se situe, sans complexe, au-delà d'une dichotomie qui a prévalu bien longtemps au théâtre (bien que cette dernière continue à être conceptualisée en permanence dans la pensée collective).

Peut-être, c'est une simple hypothèse, cette réconciliation a-t-elle été aidée par la conception pragmatique du langage, selon laquelle un texte de théâtre ne peut plus être défini comme un monde fictif clos qu'il faudrait ensuite réaliser sur la scène, ou à l'inverse, les paroles comme des délégués d'idées (potentiellement dangereuses) à reléguer au second plan, mais comme une suite de comportements (d'actions) par le langage (puisqu'en employant celui-ci, nous sommes toujours en train de contracter des actions et de modifier le présent).

La parole est donc considérée comme une action physique. Le langage, d'ailleurs, est extrêmement physique puisqu'il n'est jamais détaché de tout ce qui relève de l'intonation, du rythme, de la puissance d'attaque, des accents, et tout élément contextuel et gestuel de la parole. Le langage est un souffle (c'est déjà ce que disait Artaud), la parole une matière physique concrète, et l'écriture des rythmes et des agencements.

⁴⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

⁴⁶ Son panorama du théâtre postdramatique est extrêmement large. Il semble qu'il englobe à vrai dire tout ce qui n'est pas le théâtre dramatique traditionnel. La spécificité du présent travail est bien de s'intéresser aux types de présences dans des formes qui parfois appartiennent au théâtre postdramatique, mais qui parfois le dépassent (la connotation postdramatique n'est plus assez pertinente pour les qualifier, elle devient quelquefois un truisme). J'emploierai donc peu ce terme devenu une étiquette trop commode et masquant le fait que les formes dites postdramatiques pourraient être des formes dont la dramaticité s'opère autrement, dont la composition du drame a évolué, s'est émancipée et peut revendiquer maintenant sa nature fragmentée, morcelée, déconstruite qui s'agence selon les mécanismes du montage, et vogue entre divers genres poétiques (épiques, lyriques, dramatiques...). Je considère donc que nous nous situons maintenant dans une ère de l'après postdramatique. J'invite à relire, à ce sujet : Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012. Sarrazac y parle du texte « rhapsodique ». Le théâtre postdramatique semble également émettre des doutes par rapport au langage et au pouvoir des mots comme si le langage ne pouvait pas expliquer le monde, et ne pouvait plus ne pas être pris en considération comme un objet propre, un objet « à part » (selon les conceptions de Lacan). La performativité qui nous intéresse a aujourd'hui dépassé cette méfiance.

Pier Paolo Pasolini⁴⁷, le premier, s'est opposé à l'idéologie du théâtre du corps du *Performance Group* (Schechner) et réclamait le droit de faire un théâtre de poésie, de parole. Mais son idée de la poésie était en vérité très charnelle : il se situait au-delà de la dichotomie, puisqu'il parlait « du corps du texte ». Une des réalisations de la performativité sera de travailler la sensualité et la musicalité de la matérialité du texte (je l'ai déjà évoqué avec Macaigne et son *esthétique du cri*). Cela ne signifie pas que la voix-son supplante la voix-discours, mais qu'elle la fasse accéder à une autre dimension : la parole devient effectivement *charnelle*. A l'instar de Pasolini, je ne m'intéresse pas à une définition « négative » de la performativité (telle qu'au début du *performance art* : une négation du texte contre le corps⁴⁸) et je n'exclus pas de cette analyse texte, récit, poésie ou encore sources littéraires.

Pourtant, les traces de ces affrontements demeurent, et réconciliation n'est pas synonyme de retour en arrière (un théâtre où on mettrait des textes en scène). La performativité est une forme qui se cherche en permanence, elle est empirique, se rapproche de la phénoménologie et ne connaît pas de recette. Dans la performativité, il ne s'agit jamais de « monter une pièce » (comme on monte un cheval ? des œufs en neige ? un meuble en kit ?)⁴⁹. Au contraire, il faut se méfier de cette idée. Si la performativité a réconcilié la scène avec le texte, ou plutôt avec la textualité, ce n'est pas le cas avec la pièce de théâtre.

La performativité n'est plus obligatoirement postdramatique (le texte peut être l'élément prédominant et il peut même y avoir un drame), mais peut-être pourrais-je tenter *adramatique*, c'est-à-dire qu'elle se passe du préalable de la pièce/du texte de théâtre (absence d'un texte fort) en tant que celui-ci n'est pas pris comme *matériau* (et un matériau a une texture, une « physicalité » d'où sa possible utilisation *charnelle* – il peut être pris comme matériau sonore, matériau graphique, etc).

En effet, selon la signification étymologique de *performativité*, on admettra que celle-ci ne peut pas se déployer franchement dans un théâtre qui *met en scène* un texte et nécessite donc le carcan extérieur à la scène de ce texte (en cadre référentiel) ; il ne peut exister pleinement que dans un théâtre qui fournit *en entier* ce qui se passe sur la scène (la scène en elle-même est le référentiel premier), et qui donc, s'il joue avec une ou des textualité(s) (même abondantes), ne les envisage que comme texte(s) *mis sur scène* (non « *en scène* ») ; qui ne joue pas des pièces, mais joue *avec* les pièces. C'est ce que Castellucci exprime quand il dit que « *Le théâtre n'est pas une branche secondaire de la littérature* »⁵⁰ et c'est ce qu'Artaud semblait déjà réclamer quand il écrit qu'il faut « *En finir avec les chefs-d'oeuvre* »⁵¹.

Le jeu performatif ne peut, autrement dit, se déployer que dans ce que David. Z. Saltz⁵² définit comme un théâtre de la *infiction*, et non de la *outfiction*⁵³, qui présente des illusions d'événements⁵⁴, ce qui est le format théâtral occidental récurrent avant la grande rupture du *performance art*, et ce depuis Platon. La conception de la fiction passe du transcendantal-vertical (celui de la *outfiction*, du drame absolu et de son

⁴⁷ Pier Paolo Pasolini, "Manifeste pour un nouveau théâtre", in Pier Paolo PASOLINI, Jean DUFLOT, *Entretiens avec Pier Paolo Paolini*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1970, pp. 143-148.

⁴⁸ Cf. « Quand la présence n'est plus (que) mystique ».

⁴⁹ Analogies empruntées à Joris Lacoste.

⁵⁰ Colloque *Prospero*, Liège, 26/09/2012. Enregistrement personnel.

⁵¹ Antonin ARTAUD, *Op. Cit.*, p. 115. Il est d'ailleurs possible de lire le travail de Castellucci comme une application point par point du manifeste d'Artaud.

⁵² David KRASNER, David Z. SALTZ, *Op. Cit.*, p. 203.

⁵³ Pour des définitions, cf. « Glossaire ».

⁵⁴ Alors qu'on peut dire que le *performance art* présente les événements réels et actuels comme de l'art.

incarnation), à l'immanent-horizontal avec la *infiction*. Il n'est plus question d'une réalisation de ce théâtre par un mouvement *d'incarnation*, de descente d'une entité supérieure et inatteignable, sans corps, dans la chair d'un interprète. Pour qu'il y ait performativité, il faut précisément que la réalité et l'immédiateté des événements théâtraux soient primordiaux (et c'est ce qui est spécifique au théâtre, à l'ère du cinéma et du multimédias).

C'est la raison pour laquelle cette analyse, a priori, ferme la porte de la performativité à un certain champ de la théâtralité, c'est-à-dire aux mises *en scène* de pièces dramatiques (sans réécriture ou dispositif hors du commun).

III.1.3. UN NOUVEAU RAPPORT À LA DRAMATURGIE

Pour le dire plus précisément, la performativité ne fonctionne pas avec une dramaturgie aux sens traditionnels⁵⁵ : elle ne peut être le travail d'une interprétation du texte dramatique d'un autre (herméneutique d'un texte « permanent ») traduite ensuite sur la scène par des signes référents à un sens préétabli, révélant, si la mise en scène est réussie, une nouvelle lecture du texte et une esthétique propre (dans une mise en scène « impermanente »)⁵⁶.

Or, ne pas prendre en compte la dramaturgie interne à l'œuvre pour fonder sa pensée du passage à la scène d'une pièce de théâtre classique (au sens large), ce n'est plus travailler le texte en vue de sa représentation, mais c'est faire du texte un matériau (textuel ou non d'ailleurs) qui s'inscrira dans un jeu plus généralisé entre les différents facteurs de la représentation. Le performeur-acteur ne peut travailler qu'à partir des ruines du texte dramatique. Il est le vilain petit canard obligé de bricoler sa prestation à partir des débris d'un texte, celui qui doit composer à partir de la fracture⁵⁷.

Angélica Liddell déclare, à ce sujet, que pour *Perro muerto en tintoreria : Los fuertes* (2007), elle a opéré un minutieux travail de déconstruction d'une fable linéaire qu'elle avait elle-même tirée du *Contrat social* de Rousseau, dix ans plus tôt :

« J'ai enlevé des informations, des explications ; j'ai décomposé les dialogues, j'ai séparé chacune des répliques des personnages, j'ai fait de ces répliques des monologues... Et j'ai décidé de la détruire. [...] La parole naît en échouant, constamment anéantie, inévitablement frustrée. »⁵⁸

L'enjeu scénique ultime de ce type de procédés de réécriture est *in fine* le corps de l'acteur, sa présence, qui est révélée par les processus de montage inhérents à ceux de la déconstruction du texte dramatique.

⁵⁵ Volontairement mis au pluriel car le mot « dramaturgie » recouvre au moins deux sens distincts : « l'art de la composition des pièces de théâtre » d'après le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice PAVIS ; et « pensée du passage à la scène des pièces de théâtre » d'après *Qu'est-ce que la dramaturgie* de Joseph DANAN (Arles, Actes Sud-Papiers, 2010, p. 8).

⁵⁶ L'école dominante dans la mise en scène du théâtre dramatique européen des années '60 et '70 (par exemple en Italie) était celle de la « direction critique » (mise en scène qui relève d'une lecture critique, d'une focalisation spécifique sur le texte).

⁵⁷ Ce qui devient un positionnement poétique dans le monde postmoderne, un monde « cassé », qui a perdu sa cohérence... On ne raconte plus la chute, elle a déjà eu lieu : le point de départ est déjà après la chute, et l'être qu'on y trouve est déjà abimé. Sa quête consiste à habiter le monde malgré l'impossibilité donnée en point de départ.

⁵⁸ Cristina VINUESA MUNOZ citant Angélica Liddell dans « La scène espagnole contemporaine et le "surpathéâtre" d'Angélica Liddell : un défi pour la sociocritique ? », in *Études littéraires*, vol. 43, n°3, 2012, p. 109-124.

Celui-ci devient donc un motif, comparable à un thème en musique et source de variations (comme pour *Please, Continue (Hamlet)* de Duyvendak qui ne garde de *Hamlet* que la trame ou *Testament* des She She Pop qui utilise le mythe du *Roi Lear* pour réfléchir leurs propres rapports filiaux), au point que les variations allant vers une autonomie croissante dissolvent quelquefois la lisibilité du thème⁵⁹ (comme pour le *Giulio Cesare* de Castellucci qui fait des textes ses moteurs mais les fait disparaître avec pour ambition de « *descendre au noyau irréductible du texte* »⁶⁰). Alfred Brendel observe à ce propos :

« *Ce n'est plus le thème dans son entier qui régit, comme on avait coutume de le faire, les variations, mais plutôt les variations qui déterminent ce que le thème a à leur offrir d'utilisable.* »⁶¹

L'acteur performatif a la possibilité de se réappropriier le mythe, de le créer à nouveau : il l'exsude. Je reparlerai⁶² plus précisément de ce rapport particulier au mythe car le théâtre de narration n'était qu'un des découlés possibles du postdramatique et de la performance et qu'il m'apparaît particulièrement moderne.

Ce sont les raisons pour lesquelles les metteurs en scène des formes de la performativité sont également leurs auteurs (dans un sens intégral) : ils sont souvent l'auteur du texte si texte il y a, et sinon ils peuvent être dits auteurs (de la narrativité) de la forme, responsables narratologiques de la forme, dans le sens où, même si celle-ci a pour point de départ un texte⁶³ (généralement classique), elle s'est à ce point *émancipée* de lui que l'auteur dramatique initial est relégué au second plan. En fait, le terme « metteurs en scène » n'est peut-être plus vraiment approprié. Il serait peut-être préférable de parler de « créateurs scéniques ». On peut pourtant postuler qu'un grand nombre d'œuvres théâtrales contemporaines travaillent de manière plus ou moins invisible *autour* d'un thème varié ou à *partir* d'un matériau plus vaste.

III.1.4. GESTE DE MISE EN SCÈNE

Les formes de la performativité sont donc des formes *indépendantes*, suffisamment valables pour elles-mêmes et non pour ce qu'elles pourraient représenter (on y revient : sans nécessité d'un complément extérieur donc), et finalement inventant, créant à chaque fois leur propre dramaturgie (dans une définition nouvelle) qui ne se réfère pas à la dramaturgie interne d'un texte. On parle alors de geste de mise en scène (un acte scénique affirmé s'imposant en tant que tel, se valant pour lui-même, qui n'est pas une reproduction d'un geste antérieur, et dont la puissance, pour tant est qu'elle soit mesurable, excède l'ordinaire.) C'est un truisme de dire que tous les spectacles n'y arrivent pas de façon aussi convaincante. Mais il y a dramaturgie dès lors qu'une pensée se cherche et s'ordonne par des signes, au contact effectif ou anticipé de la scène⁶⁴. Ce rapport individualisé à la pensée, détaché de la pensée

⁵⁹ Le même phénomène s'est plus tôt appliqué à la danse contemporaine.

⁶⁰ Colloque *Prospero*, Liège, 26/09/2012. Enregistrement personnel.

⁶¹ Livret du CD des *Trente-trois variations sur un thème de Diabelli* par A. Brendel, Philips, 1990. C'est en effet Beethoven avec ses *Variations Diabelli* qui a été un des premiers probablement à développer ce processus.

⁶² Cf. « Du narrateur : quand dire c'est faire ».

⁶³ J'entends : d'un auteur qui n'est pas le metteur en scène du spectacle (ou n'est pas impliqué directement et physiquement dans le projet).

⁶⁴ Naturellement, l'écriture dramatique en elle-même a aussi évolué et s'est repositionnée dans le champ théâtral contemporain (cf. note 42).

d'un auteur détenteur de vérité ou supérieur, va de pair avec l'affirmation du sujet et de sa subjectivité qui est à l'œuvre dans la performativité (j'y reviendrai⁶⁵).

Dans *Entre théâtre et performance : la question du texte*⁶⁶, Joseph Danan cite deux événements qui lui apparaissent fondamentaux dans la généalogie de la montée en puissance de la performance sur la scène théâtrale européenne. Il s'agit en fait de deux beaux exemples de performativité du jeu des acteurs des premières heures, deux gestes forts de mise en scène.

Le premier est la création d'*Outrage au public* de Peter Handke en 1966 durant laquelle « quatre acteurs » (il n'y a pas de *personnages*) qui se partagent une parole non-distribuée visent visiblement à déstabiliser le public de ses attentes. Handke qualifie cette pièce de « pièce parlée ». Elle est certes une critique du spectaculaire qui peut résonner avec celle de Guy Debord⁶⁷, mais elle rejette spécifiquement tout ce qui fonde l'acte théâtral auquel pourrait s'attendre un spectateur de 1960 : la fable, l'illusion et son envers, la distanciation brechtienne, l'identification, et plus largement, et c'est le point essentiel, la *mimésis* : les acteurs, l'espace, le temps ne *représentent* rien. Handke semble aussi passer en revue à peu près toutes les formes qui ont fait le théâtre du XXe siècle jusque là : le tragique, le symbolisme, le naturalisme, le théâtre documentaire... et réalise par là la négation la plus radicale que ce siècle ait jusqu'alors formulé du *drame aristotélicien*. Le public, lui, est mis au centre, et l'adresse lui est destinée en permanence. Le *jeu* pour autant n'est pas exclu et c'est peut-être pour cela que le théâtre est maintenu : les acteurs jouent à être eux-mêmes devant le public. Ils sont en « représentation » mais ne représentent rien d'extérieur à eux.

Le deuxième événement marquant pour Danan est la mise en scène de *Catherine* par Antoine Vitez, d'après le roman *Les Cloches de Bâle* d'Aragon. Dans cette mise en scène, des comédiens réunis autour d'une table mangent (réellement, nous dit Danan, c'est-à-dire que leur acte de manger n'est pas une représentation d'une action censée se dérouler dans un autre espace-temps, mais qu'il n'existe que dans le présent, en soi et pour lui-même). Les comédiens sont avec le roman d'Aragon (le livre), ils se le passent, en lisent des passages, se lèvent, circulent autour de la table. Vitez, à l'inverse de Handke qui fait un acte d'anti-théâtre pourrions-nous dire, fait, lui, bel et bien du théâtre, et son dispositif a même pour effet de donner toute sa force à l'acte théâtral. Il ne fait pas non plus le nettoyage de toutes les catégories du drame. Les comédiens, lisant le texte, se mettent parfois à représenter les personnages, à les incarner, et le repas se fait par moment représentation d'une scène de repas dans le roman. Mais « finalement, il n'y a plus qu'un seul personnage en scène : l'acteur lui-même ». ⁶⁸ Vitez n'adapte pas le roman d'Aragon, il ne l'a pas transformé : il le présente plus qu'il ne le représente. Vitez d'ailleurs disait de ses acteurs qu'ils ne jouaient pas des rôles, mais qu'ils jouaient *la pièce*.

« Aussi bien Vitez que Handke, s'en prennent non au texte (il occupe une place importante, et même centrale, dans les deux œuvres) mais au texte dramatique : Handke en éradiquant toutes les catégories du drame, Vitez en refusant l'adaptation et en prenant le matériau romanesque pour ce qu'il est, dans un parti pris formel qui a des

⁶⁵ Cf. « Grotowski et la "via negativa" », ainsi que « Paradigmes vérité-signifié : de la performance à la performativité ».

⁶⁶ Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013, p. 10.

⁶⁷ *La société du spectacle* est de 1967.

⁶⁸ Antoine VITEZ, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991, p. 206.

effets notables jusqu'à aujourd'hui, sur les scènes et dans l'écriture dramatique. [...] Tous deux, chacun à sa manière, ouvrent la voie d'un théâtre de la performance : Handke en mettant en avant la performativité de la parole et son action sur le public, par le jeu de l'adresse et la prise de parti – c'est un théâtre, si ce n'est de l'affront, de la frontalité ; Vitez en homme de théâtre, qui cherche à accomplir un acte théâtral vivant et vibrant, reposant sur l'engagement des acteurs, et qui met en quelque sorte la performance au service du récit théâtral. Sans doute Handke cherche-t-il lui aussi, par le détour de la négativité, à accomplir un acte théâtral vivant. C'est du moins ce à quoi il parvient. Mais on voit bien, je l'espère, la différence. Elle serait entre "faire théâtre de tout", (de tout ce qu'il y a "dans la vie", et a fortiori de tous les textes») et "faire théâtre de rien", d'une scène nettoyée par le vide, au risque d'annuler le théâtre. »⁶⁹

Ce glissement du texte-dramatique au texte-matériau implique le glissement de l'acteur vers le performeur, c'est-à-dire le glissement du personnage traditionnel à un/des nouveau(x) type(s) de présence : le personnage dramatique se fissure. À la différence du *performance art*, la *infiction* de la performativité fonctionne, et c'est essentiel avec l'idée de la fiction. On pressent donc bien que la performativité a à voir avec le flottement entre les deux grandes acceptions du terme *performance*, c'est-à-dire les *performing arts* et les *performance arts*⁷⁰. Cet espace, Lehmann le nomme « un champ "entre" » dans *Le théâtre postdramatique*⁷¹.

III.1.5. EUGENIO BARBA ET JAN LAUWERS : UNE STRATÉGIE COMMUNE

Avant de faire l'archéologie de la performativité, je voudrais opérer un petit détour par Eugenio Barba qui propose une forme d'équilibre intermédiaire entre *in* et *outfiction* qui peut tout aussi bien être valable pour qu'il y ait performativité. Étymologiquement, le mot « texte » signifie « tissage »⁷². Barba, lui aussi, refusait la conception traditionnelle de mise en scène d'un texte via dramaturgie :

« L'idée qu'il puisse exister une dramaturgie repérable dans le seul texte écrit indépendamment du spectacle, le premier étant la matrice du second, est une conséquence d'une situation historique déterminée où la mémoire d'un théâtre s'est transmise à travers un texte que proféraient les personnages de ces spectacles. Une telle distinction ne serait même pas pensable si on examinait les spectacles dans leur intégrité. »⁷³

Barba cite alors Schechner qui parle du *performance text*, c'est-à-dire que le spectacle lui-même devient le tissage, le texte, et forme le pôle de la *simultanéité* (immanence, *infiction*), qui se distingue du théâtre basé sur la mise en scène d'un texte (qui forme le pôle de l'*enchaînement*).

Barba, de façon très moderne, considère que le spectacle, plutôt que d'être un choix entre l'un ou l'autre pôle, est une réunification en équilibre de ces deux pôles dans leur complémentarité, comme en opposition dialectique. L'échec n'est que la perte de l'équilibre entre les deux pôles. Ainsi, un spectacle qui découle d'un texte écrit, et qui en fait son véhicule communicatif premier et sa signification fondamentale, risque de faire dominer les rapports linéaires (l'intrigue comme enchaînement) aux dépens

⁶⁹ Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Op. Cit. p. 16-17.

⁷⁰ Pour des définitions, cf. « Glossaire ». C'est Joseph Danan qui fait cette distinction dans son essai *Entre théâtre et performance : la question du texte*.

⁷¹ Hans-Thies LEHMANN, Op. Cit., p. 216.

⁷² Eugenio BARBA et Nicola SAVARESE, *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Lectoure/Holstebro, Bouffonneries/ISTA, 1995, p. 48.

⁷³ *Ibid.*, p. 48.

de l'intrigue conçue comme « tissage », comme enchevêtrement d'actions présentes simultanément.

Cet équilibre, Jan Lauwers et la Needcompany semblent le réaliser très joliment (*La chambre d'Isabella* est leur spectacle le plus significatif) avec le *multi-focus* (toujours plusieurs actions sur scène en même temps, obligeant le spectateur à réaliser son propre *tissage en live*). On a l'impression que c'est en pensant à eux que Barba, dont l'obsession était de travailler et de « monter » l'attention du spectateur sans lui imposer une interprétation unique, a écrit que :

« [La simultanéité permet de] faire émerger dans le théâtre des significations complexes qui naissent non pas d'un enchaînement complexe d'actions mais de l'enchevêtrement de plusieurs actions dramatiques, chacune dotée d'une signification simple, mais composées, tissées entre elles, à travers une unité de temps unique. Alors la signification d'un fragment du spectacle n'est pas déterminée seulement par ce qui précède ou ce qui suivra, mais aussi par une multitude de facettes, par une présence pour ainsi dire tridimensionnelle qui le fait vivre dans le présent, de sa vie propre. Dans de nombreux cas cela veut dire pour le spectateur que, plus il devient difficile pour lui d'interpréter ou d'évaluer immédiatement le sens de ce qui se passe sous ses yeux ou devant son esprit, plus est forte pour lui la sensation de vivre une expérience. Pour le dire d'une façon plus obscure mais plus proche de la réalité : plus est forte pour lui l'expérience d'une expérience. »⁷⁴

Cette description de Barba que j'illustre par le travail de la Needcompany permet d'aborder un point spécifique de la performativité du jeu, celui de l'empilement des plans de montages (transcendental + immanent). Dans ce cas, il peut y avoir une fable extérieure à la scène, et le but premier du spectacle peut être de la raconter. Il peut même y avoir des rôles. Mais le présent du plateau est développé sous d'autres voies (ici, simultanéité des actions et montage en direct du spectateur) qui oblige la réception du spectacle également dans un plan d'immanence, permettant le sentiment de vivre une expérience. C'est ce que j'évoquais déjà avec Macaigne, mais c'est aussi ce qu'on retrouve dans *Self-Service* de Vandalem par le dispositif du *lipping*.

Ce qui est troublant dans le travail de la Needcompany, c'est que les modes de présence des interprètes varient beaucoup à l'intérieur d'un spectacle. Ils passent de l'incarnation, à un jeu très distancié, à un non-jeu... De plus, entre les interprètes, les jeux ne sont pas étalonnés. Ces allers-venues entre le sujet qu'ils sont, le texte qu'ils prennent en charge, les danses, les chants, leurs personnages... sont un développement du travail de Brecht, une évolution de son esthétique qui empêche l'illusion et pourtant, est spectaculaire au sens premier du terme. Ce qu'ils assument, c'est qu'ils sont réunis pour raconter une histoire, au présent, par tous les moyens qui sont à leur disposition (Lehmann dit que le principe de narration est une des caractéristiques du théâtre postdramatique⁷⁵). Ce sont des fabulateurs, et je reparlerai⁷⁶ de la place spécifique du conteur dans la performativité que j'étudie.

Cet exemple n'est qu'un des genres de la performativité et j'ai déjà dit que celle-ci avait explosé ceux-là. C'est donc maintenant aux présences scéniques évoluant dans ces types de théâtres que je vais m'intéresser afin de continuer à vérifier, ou infirmer mes hypothèses.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 50

⁷⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Op. Cit.*, p. 173.

⁷⁶ Cf. « Du narrateur : quand dire c'est faire ».

III.2. De la scène traditionnelle : les *performing arts*

La grande quête de toutes les avant-gardes occidentales du XXe siècle aura été de faire coïncider l'art avec la vie (jusqu'aux situationnistes qui toucheront un point ultime de ce paradoxe). C'est ce dont rêve la modernité. Le *performance art* est donc déjà inscrit dans le destin du XXe siècle et la postmodernité ne fera que réaliser le symptôme de la maladie ou du complexe de la modernité qui est « *la passion pour le réel* »⁷⁷.

III.2.1. RÈGLE N°1 : LA PRÉSENCE EST LIÉE À L'ABSENCE

Bien avant cela, au XVIIIe siècle, Kleist⁷⁸ rêvait que l'acteur retrouve la grâce naturelle d'une marionnette, « plus conforme à la nature que l'être humain », plus parfaite, exempte d'affectation car sans conscience. Cent ans plus tard, Craig, lui, écrit un pamphlet, *L'acteur et la sur-marionnette*⁷⁹, afin d'éradiquer le jeu de l'acteur pour que celui-ci devienne une « matière » théâtrale sans émotions et qu'il ne cherche plus à *personnifier* un caractère. La sur-marionnette que doit être l'acteur joue son rôle, dans les visions de Craig, au sein d'une partition générale de sons, de couleurs, de mouvements.

Ce que Kleist et Craig mettent en avant, c'est que la présence d'un acteur est intrinsèquement liée à une absence. En effet, augmenter le sentiment de présence, c'est également augmenter la conscience d'une possible absence (cf. « Glossaire ») Malheureusement, à aucun moment Kleist ou Craig n'évoquent une technique de l'acteur, ou une façon d'obtenir cette qualité de présence ; ils ne s'en soucient pas. Ils se conçoivent davantage comme des sculpteurs de formes que comme des directeurs d'acteurs.

L'acteur-marionnette correspond en fait à une typologie fréquente du théâtre contemporain que je nommerai (plus poliment) « la figure »⁸⁰ (Craig déjà disait qu'on lui trouverait un nom plus glorieux – voilà chose faite). Cette dénomination plus mûre, on la retrouve également dans la notion de *Kunstfigur* élaborée par Oskar Schlemmer dans le contexte poétique du Bauhaus.

On pourrait, en un sens, s'offusquer de cette « marionnettisation »⁸¹ de l'acteur, y déceler un manque d'humanisme. En fait, cette tradition est une des plus libérales et libérées du théâtre traditionnel. On peut même déceler un gain d'humanité dans ce droit à transformer le corps humain en quelque chose de purement inorganique ou de structurellement mécanique (ce que fera également Meyerhold avec la biomécanique pendant que les régimes totalitaires au pouvoir le pourchasseront pour son excès de liberté). En tout cas, nous verrons⁸² que le culte *sacré* de l'immanence et de la présence, qui est l'obsession du théâtre occidental depuis les années '60, ne

⁷⁷ Concept développé dans toute son œuvre par le philosophe Slavoj Žižek.

⁷⁸ Henrich von KLEIST, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Fayard, 1998.

⁷⁹ Edward Gordon CRAIG, *De l'art du théâtre*, Paris, Éditions Lieutier, 1916.

⁸⁰ Terme employé par Julie Sermon, spécialiste de « la figure au théâtre ». Cf. « Bibliographie, sources et références ».

⁸¹ Roméo Castellucci, Gisèle Vienne, Angelica Liddell (quand elle dirige d'autres qu'elle-même), Philippe Quesne,... sont tous des marionnettistes, dans le sens où, dans leur théâtre, l'acteur fait office de figuration (à des degrés divers – on reconnaît qu'une danseuse de Vienne, bien qu'elle devienne une pure image, nécessite une maîtrise technique et une habileté dont un figurant chez Quesne peut tout à fait se passer).

⁸² Cf. : « Grotowski et la "via negativa" ».

comporte pas moins de risque de dérive totalitaire que la tradition « figurale » de la théorie théâtrale.

C'est également ce qui est intéressant chez Diderot : pas tant sa conception bien connue de la *mimésis* qui soutient qu'un comédien imite d'autant mieux, est d'autant plus crédible et donne davantage d'émotion qu'il ne l'éprouve pas ; mais plutôt que lui aussi fait de l'acteur un être à la frontière de l'humain et de la forme. Puisque c'est la nature, dit Diderot, qui donne à une personne ses qualités (voix, physique, intelligence, etc.), c'est elle qui décide de son talent, soit, pour le comédien, l'aptitude à imiter. Le comédien n'est rien en soi, il n'a pas de qualité propre, il est « l'homme sans qualités », privé d'un soi. Ainsi, le comédien est le paradigme ou le générique de l'homme, un homme sans noyau qui n'a d'autre destin que de devoir se produire sans cesse, que d'être à lui-même son propre artefact (c'est déjà le mythe de Prométhée et c'est ce que Goffman rappellera à tous).

III.2.2. LE JEU PRÉ-STANISLAVSKI : UN JEU À EFFETS POUR COMÉDIENS CHARISMATIQUES

Bien entendu, avant le développement du système de Stanislavski, il existe tout de même un enseignement traditionnel du jeu. Il se concentre surtout sur les mécanismes de la diction, le souffle, et la voix, un peu comme pour une formation de chanteur. La parole d'ailleurs se concevait un peu comme un chant et plus l'acteur disposait d'un registre vocal étendu, plus il pouvait nuancer son expression sans lasser son auditoire, travailler son inflexion.

Il y a peu d'entraînement à l'intériorité, à jouer une situation, à interpréter ou à incarner, mais plutôt à vaincre la difficulté d'un texte (souvent en vers, qui plus est). Il n'est pas question que le comédien s'identifie au héros, il faut qu'il ait un métronome dans le cerveau.



La *gestuelle* était codée et la technique corporelle va se développer avec Copeau et Dullin (travail du masque neutre, ou du demi-masque), Delsarte ou Jaques-Dalcroze (qui amèneront un jour à Grotowski). Jaques-Dalcroze développe même une technique de la rythmique qui peut aussi bien s'appliquer aux comédiens, qu'aux chanteurs et aux danseurs.

L'acteur du XIXe siècle est en fait un acteur avec de la technique, mais sans *méthode*. Mais c'est aussi un acteur (le « grand acteur ») avec une aura, un charisme (et donc une efficacité spontanée et « fatale ») duquel Stanislavski restera nostalgique – cette nostalgie étant le non-dit mélancolique qui soutient tout l'effort d'élaboration systématique de Stanislavski.

Depuis Kleist, la présence est envisagée comme quelque chose qui n'existe que *depuis* sa perte et *grâce* à elle (ce qui contribuera à la reconfigurer comme un vrai « mythe de la présence », qui se ne lasse pas d'alimenter, depuis, le métadiscours). Tout le XXe siècle, à partir de Stanislavski, va s'acharner à retrouver « patiemment » (et par des voies de plus en plus sacrificielles) cette présence qui n'est jamais évidente, donnée d'avance.

Stanislavski inventera donc un système autour du jeu de l'acteur qui est le plus complet et complexe de tous car il se développe dans des ramifications quasi scientifiques. C'est la raison pour laquelle on peut parler du « système » de Stanislavski alors qu'on ne parle que de « méthodes » pour ses successeurs.

Par la création d'un système d'*objectivation* de l'acteur, Stanislavski démontre qu'il ne fait pas confiance au charisme naturel du comédien – comme si il élaborait une psychotechnique pour tous les acteurs qui n'ont pas le talent nécessaire, qui n'ont pas suffisamment de présence et qui doivent la reconstruire. Il faut alors créer un pacte entre le personnage et le moi de l'acteur. Pour la première fois, avec Stanislavski, le potentiel performatif du comédien se définit par intermittence par rapport à son inefficacité spontanée en tant que comédien.

Loin d'être l'inventeur du théâtre de l'illusion parfaite, Stanislavski est surtout le créateur volontaire d'une poétique de *l'illusion imparfaite* qui sera la véritable racine de la performativité XXe siècle. Je m'explique : nous avons dit que l'esthétique de Stanislavski tendait vers ce que Szondi définit comme le drame absolu. Le fait qu'elle y tende, ne signifie aucunement qu'elle y parvienne (pour la simple raison que c'est impossible, car si c'était le cas, il y aurait miracle : ce n'est plus un acteur qui joue Hamlet, mais Hamlet en chair et en os devant moi). Or, en voulant se rapprocher du drame absolu sans y parvenir, ce que Stanislavski fait apparaître, c'est l'écart, l'impossibilité, l'imperfection. Je vois que l'acteur n'est pas Hamlet, ce dont Stanislavski a fait son drame et qui l'a amené à déployer tant et tant d'efforts pour masquer ce fait, faisant de ce syndrome d'inassouvissement son moteur poétique. Et dès que cela se révèle, naturellement, le mouvement qui s'amorce sera toujours celui de la traque à l'illusion.

III.2.3. INCARNATION ET DÉSINCARNATION : JOUVET CONTRE STANISLAVSKI

C'est donc Stanislavski qui le premier va envisager le jeu de l'acteur comme une relation d'intermittence avec le personnage. Avec l'institutionnalisation de la mise en scène, la conception du théâtre en tant que système et problème de représentation

va se consolider et surtout, comme on vient de le suggérer ci-dessus, se rendre consciente, se faire voir.

La formation va se tourner vers une quête du personnage, cette entité qui n'est pas palpable ou définie, qui n'existe pas biologiquement. Cette entité souvent floue, porteur d'idées sans corporéité. Ce support pour l'imagination qu'il va falloir incarner, à qui il faut donner chair et vie.

Louis Jouvet, encore connecté aux techniques du XIXe siècle (qui portent un grand intérêt à l'oralisation), n'envisage pas du tout le jeu de l'acteur de la même façon que Stanislavski, il ne s'intéresse pas à la vie intérieure du comédien, à sa psychologie, ni à celle du personnage, etc.

Pour Jouvet, le comédien est avant tout un technicien. Il doit se désincarner, être vide, en attente, pour se remplir du sens de l'œuvre et se laisser habiter par son personnage. A l'instar de Diderot⁸³ (qui disait que le comédien doit être « froid à l'intérieur »), pour Jouvet, le comédien ne doit pas chercher à « sentir » les sentiments de son personnage. Selon lui, l'artificial est plus vrai que le naturel et l'état de sincérité préalable à la parole n'existe pas. Il propose d'éprouver une autre émotion que celle que l'on veut montrer, et d'admettre ainsi que le théâtre peut naître d'une imposture suprême (Dullin, lui aussi, à son grand malheur, finit par admettre qu'un manque de sincérité était souvent plus payant qu'un sentiment « vrai », puisqu'il pouvait accomplir un grossissement nécessaire au théâtre, devenir un masque du sentiment, qui devenait vrai est jouant gros.)

Pour Jouvet, le texte est une marchandise que le comédien doit livrer sans l'altérer, il doit conserver « l'innocence de la phrase » sans la « boursouffler de ses attentions personnelles ». Ce n'est qu'ensuite que le comédien peut éprouver intérieurement le sentiment dramatique. Jouvet n'aimait pas les comédiens intelligents, qui raisonnaient, ou cherchaient à expliquer leur rôle. Pour lui, l'acteur est d'abord un musicien, qui n'a qu'à *dire* ses phrases dans la plénitude de leur son, et si l'acteur trouve la juste cadence, le sens s'éclaire de lui-même.

Par l'intérêt qu'il porte à l'oralisation d'un texte, Jouvet (et même, avant lui, les techniques traditionnelles du XIXe siècle) peut être rapproché d'une certaine approche contemporaine qui envisage d'abord le texte sous ses conditions d'énonciations (que Grotowski pratiquera aussi), mais surtout, avec son idée de désincarnation, il ouvre la porte au travail de disponibilité totale du comédien grotowskien.

III.2.4. STANISLAVSKI OU L'ÉLABORATION D'UN VOCABULAIRE ET D'UNE GRAMMAIRE DU JEU

Stanislavski, en revanche, va véritablement s'intéresser à l'intériorité de l'acteur. Il est le premier qui va vraiment chercher à comprendre les mécanismes de l'émotion en scène, mais surtout, à travailler sur les *causes* qui motivent le jeu de l'acteur. On ne peut cependant comprendre la vocation des recherches de Stanislavski qu'en lien avec l'esthétique naturaliste dont il se réclame. Pour Stanislavski, le théâtre doit être une reproduction de la vie. L'acteur doit réussir à donner le sentiment qu'il *est* le personnage, et pour cela il va chercher à établir des ponts, des connections avec son personnage, afin de l'incarner, c'est-à-dire en devenir le corps. Incarner un personnage, dira Schechner, c'est se faire posséder par lui dans une forme de transe « sous contrôle ».

⁸³ Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 2000.

Selon lui, l'art de l'acteur est un art du ressenti et un art de la métamorphose. Sa technique réclame un entraînement à la fois psychique (la concentration, le self-control, l'activité, connaître la volonté du personnage, les champs d'attention, le contact mental, etc.), et à la fois physique (relaxation, danse, gymnastique rythmique, diction, chant, etc.), même si le système s'intéresse plus au développement intérieur qu'au développement physique : une véritable éducation de l'acteur

Techniquement, que fait le comédien de Stanislavski ? Gilles Deleuze⁸⁴ le résume comme ceci : le comédien intériorise les données de la situation, l'énergie, sous forme de micros-mouvements à peine perceptibles mais qui ne cessent jamais (mains, figure...), il les identifie à certains éléments préexistants en lui (c'est la mémoire affective), et ensuite il se décharge en actes explosifs discontinus (d'où un jeu qui peut parfois frôler l'hystérie). Ce que Deleuze met en avant, c'est justement une relation d'intermittence entre l'acteur et son personnage par une reconnaissance émotionnelle ou expérimentale de la situation du personnage dans le moi du comédien. Le comédien use pour cela du « si » qui lui permet de se demander comment il réagirait si il était dans la situation du personnage.

Il faut comprendre le terme d'*identification*, qu'on associe souvent au comédien stanislavskien, non pas comme l'idée que le comédien *devient* le personnage bien que le public puisse, lui, avoir ce sentiment – mais comme un processus de reconnaissance par la création de ressemblances entre le comédien et son personnage, c'est-à-dire que l'on considère qu'il y a forcément des choses identiques chez les deux, bien qu'un comédien sera assigné à un emploi (on « classe » les comédiens selon leur physique et leur intériorité).

Le comédien par ailleurs doit établir une série d'objectifs successifs qui servent, au final, un super-objectif (qui est celui de la pièce), et ces objectifs doivent former une cohérence, une suite logique. L'acteur de Stanislavski étalonne son jeu en vue d'une cohérence⁸⁵.

Du point de vue extérieur, le comédien doit établir la ligne de ses actions physiques (sa partition physique), et celle-ci s'établit en lien avec les sentiments. On sait que, à la fin de la vie de Stanislavski, sous l'influence de son ancien élève Meyerhold, cette ligne des actions physiques deviendra primordiale pour aborder le rôle (et Grotowski la reprendra et la modifiera). En s'appuyant sur elles, l'acteur peut arriver à une expérience authentique où ses émotions réagissent naturellement à ce qu'il est en train de faire sur scène.⁸⁶

III.2.5. LUDISME, CORPORISATION, HYBRIDATION DES ARTS, COMPOSITION D'ENSEMBLE : LES RÉVOLUTIONS DE MEYERHOLD

Le système de Stanislavski ne fera pas que des adeptes. Brook écrit :

⁸⁴ UNIVERSITÉ PARIS VIII, *La voix de Gilles Deleuze* [en ligne]. Cours du 20/05/82. Disponible sur : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>

⁸⁵ Emprunté à Robert Cantarella sur son blog : <http://robertcantarella.com/index.php?blog/test/>

⁸⁶ Michael Chekhov, prolongateur de Stanislavski, proposera un véritable manuel d'exercices pour acteurs en se basant sur la psychotechnique de son maître (Michael CHEKHOV, *Être acteur, technique du comédien*, Paris, Pygmalion, 2007). Influencé par les courants spiritistes de son époque, il accentue encore plus l'approche transcendante du rôle, basée sur la mémoire, les images mentales, et tout le travail immatériel sur l'aspect invisible du personnage. Declan Donnellan se réapproprie le système de Stanislavski et en propose une version moderne dans *L'acteur et la cible* (Declan DONNELLAN, *L'acteur et la cible. Règles et outils pour le jeu en 19 chapitres, avec 6 principes fondamentaux, 7 choix difficiles et 4 digressions incontournables*, Lavérune, L'Entretemps, 2004.)

« Pendant certaines périodes de l'histoire du théâtre, le travail de l'acteur était fondé sur des gestes et des expressions conventionnels, sur toute une panoplie d'attitudes figées que nous rejetons aujourd'hui. Mais la liberté dont disposent les acteurs qui suivent la méthode de Stanislavski et qui peuvent choisir ce qui leur semble bon dans les gestes de la vie courante offre un champ d'action tout aussi restreint. En fondant ses gestes sur l'observation ou sur sa propre spontanéité, l'acteur ne fait appel à aucune créativité réelle. Il ne trouve en lui-même qu'un alphabet fossilisé, car le langage qu'il pratique dans sa vie quotidienne n'est pas forcément celui de l'invention, mais celui de sa propre aliénation. Les comportements qu'il observe chez autrui sont souvent des projections de lui-même. Ce qu'il croit spontané a été, en fait, trié et programmé. Si le chien de Pavlov avait improvisé, il aurait salivé au son de la cloche, mais il aurait cru que c'était au nom de son libre arbitre... Ceux qui travaillent dans l'improvisation ont l'occasion de voir combien les limites de ce qu'on nomme la liberté sont rapidement atteintes. Nos exercices en public du "théâtre de la cruauté" ont vite conduit les acteurs à ressasser chaque soir des variations de leurs propres clichés – comme ce personnage du mime Marceau qui s'évade d'une prison pour se retrouver dans une autre. »⁸⁷

Ainsi, d'autres étudiants de Stanislavski se montreront plus indociles. Meyerhold, mais aussi toute une part de la nouvelle scène russe (Taïrov, Evreinov, etc.) vont faire prendre une orientation plus ludique au jeu et le but du théâtre, pour l'acteur comme pour le spectateur, en devient la joie. Ils insistent tous sur ce que Meyerhold nomme « un théâtre de la convention consciente », c'est-à-dire un théâtre autonome qui se base sur la théâtralité du théâtre (un renforcement de la distinction entre l'espace sémiotique du théâtre et celui de la vie et du réel, qui ne fait pas oublier au spectateur qu'il est au théâtre face à un acteur en pleine maîtrise de ses moyens et qui joue son rôle).

Meyerhold, révolutionnaire (ou réactionnaire si on considère que la théâtralité du théâtre était une évidence avant Stanislavski), ne pose pas la question de la représentation dans son adéquation au réel. Au naturel, au « vivre le rôle », il oppose le *jeu* : première révolution. Ce n'est finalement pas une évidence que, dans plusieurs langues, pour désigner le *jeu* de l'acteur, on emploie le même terme que pour désigner le *jeu* ludique. Si ce n'est pas le cas en russe, Meyerhold est en tout cas précurseur de tout un pan de la scène contemporaine de laquelle on a la sensation qu'elle réactualise le plaisir ludique d'un jeu gratuit. Pensons, par exemple, à la danse atypique de Benoit Gob au début de *La chambre d'Isabella* de Lauwers, danse sans aucun sens si ce n'est le plaisir ludique de se laisser entraîner par l'acte de la danse tout en livrant une démonstration d'habileté, une performance. Meyerhold, se libérant de ses prédécesseurs, fait l'éloge du cabotinage, du masque, de l'artiste de foire, de l'improvisateur.

Il souhaite rendre à l'acteur sa fonction spectaculaire : celui-ci est en représentation, il en est conscient, les spectateurs aussi, et il ne doit plus disparaître derrière son personnage ; il n'y a pas d'identification entre l'acteur et son personnage, mais celui-ci regarde le jeu de celui-ci. S'il est vrai que le théâtre s'organise toujours autour d'une fiction articulée, Meyerhold met en avant l'importance de l'entraînement physique, afin que l'acteur développe une habileté hors-pair. C'est un théâtre qui repose sur les acteurs et ceux-ci sont regardés par le public dans un exercice de virtuosité expressive. Les comédiens de Meyerhold réalisent en scène de véritables prouesses techniques. Le comédien de Meyerhold est aussi danseur, acrobate, musicien, etc. Le mouvement est le moyen d'expression essentiel de l'acteur (n'oublions pas que Meyerhold est à peine plus vieux que Chaplin). Ainsi, il rend

⁸⁷ Peter BROOK, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977, p. 147.

poreuse la frontière entre les arts (également les arts plastiques et même la vidéo), défendant, avant l'heure, l'interdisciplinaire : deuxième révolution.

Il se défait donc complètement de la psychologique du théâtre de son maître, Stanislavski. Les acteurs sont régulièrement menés à développer un point de vue ironique sur leur personnage. Meyerhold a même un certain mouvement d'émancipation par rapport au texte dramatique. Il peut le modifier au besoin, réécrire des passages ou faire du montage. Plus question de reconstituer le passé, mais plutôt de l'actualiser.

Mais surtout, même s'il n'en parle pas en ces termes, en opposition à l'incarnation, ce que Meyerhold introduit, et c'est la troisième révolution, c'est le concept de *corporisation*, qui est la vraie alternative à l'incarnation, et qui sera développée et défendue dans tout le secteur du performatif à partir de années '60. La corporisation, je développerai⁸⁸, cela signifie que le corps de l'acteur, dans toute son immanence *hic et nunc*, est porteur d'un discours qui dépasse le discours langagier, abolit toute autre possibilité de discours. Or, Meyerhold, parce qu'il cherche à rompre, chez l'acteur, la synchronie entre rythme verbal et rythme corporel, est dans cette démarche de faire regarder le corps de l'acteur qui dit autre chose que sa parole, ou quelque chose que sa parole ne peut pas dire. C'est le grotesque (qui se fonde sur l'antagonisme entre contenu et forme, un art du contraste), c'est la recherche d'une plastique qui ne correspond pas au mouvement, c'est, juste après, le développement de la biomécanique. Il est dans cette démarche de chercher, non une sensibilité émotive, mais une sensibilité sensorielle, usant d'effets immanents : c'est, finalement, une démarche *phénoménologique* avant la lettre. On l'a suffisamment dit, si Meyerhold introduit ce changement de paradigme, ce n'est que via une maîtrise technique et corporelle immense, tandis que l'affirmation et le développement de ce modèle dans le courant du *performance art* le radicalisera vers un corps sans technique dont l'immanence se suffit à elle-même.

Quatrième grand mérite : Meyerhold envisage la mise en scène et le jeu de l'acteur comme une composition. Il s'agit de penser la scène comme une image, et c'est une pensée tout à fait moderne, aujourd'hui encore tandis que le théâtre visuel s'impose partout.

Il réintroduit également le spectateur dans le processus théâtral, en le considérant comme le quatrième créateur du spectacle (après l'auteur, le metteur en scène et l'acteur), ce qui est, une fois de plus, une attitude de l'esprit performatif (où le spectateur complète toujours le spectacle ne serait-ce que cognitivement).

On peut dire que Meyerhold colle à l'idéologie marxiste de son temps : l'acteur appartient au peuple et, en ouvrier de la scène, il rentre dans la cadre de la production et doit améliorer son rendement. C'est la fin de l'illusionnisme bourgeois, de l'art pour l'art, de la beauté pour elle-même, de l'émotion individuelle, c'est le combat de l'académisme. L'émotionnel et l'intuitif sont remplacés par le rationnel, le fonctionnel, l'utilitaire. Le plateau devient une *machine* à jouer, on pourrait parler d'un « établi de jeu ». Finalement, à travers tout ces aspects, on voit combien Meyerhold se rapproche de Brecht.

« Stanislavski avait substitué l'école de l'acteur à l'apprentissage des personnages ou des rôles. C'était proprement une révolution de type galiléen (le "relatif en place d'absolu"), Meyerhold, lui remplace l'idée de nature par celle de convention, l'illusion du personnage par le jeu des formes et des signes. Brecht (...) mit, lui, l'accent sur la

⁸⁸ Cf. « Quand la présence n'est plus (que) mystique ».

responsabilité sociale de l'acteur (qui devrait ne faire qu'un avec sa conscience esthétique, au point d'en rêver comme du modèle du citoyen de la cité à venir... »⁸⁹

III.2.6. BRECHT : LA POSTMODERNITÉ A-T-ELLE RÉELLEMENT HÉRITÉ DE LA DISTANCIATION ?

Brecht envisage finalement le théâtre de façon très traditionnelle. Par exemple, pour Brecht, la notion de dramaturgie (pensée du passage à la scène des textes de théâtre) recouvre et éclipse – du moins théoriquement – celle de mise en scène⁹⁰. Il n'y a en effet pas de metteur en scène parmi les cinq personnages qui dialoguent dans *l'Achat du Cuivre* (le Philosophe, le Comédien, la Comédienne, le Dramaturge et l'Électricien). Pour Brecht, les deux axes principaux du travail théâtral sont l'élaboration de la fable (travail du dramaturge ou d'un collectif) et la construction des personnages. Le metteur en scène, lui, n'est qu'un médiateur (mais soulignons que Brecht était aussi l'auteur-dramaturge).

On a coutume de dire que l'acteur brechtien se donne autant de mal pour montrer qu'il joue que l'acteur stanislavskien pour ne pas montrer qu'il joue. Brecht, cependant, fonctionne sur un régime très proche, même s'il s'y oppose, au régime de Stanislavski, un régime d'intermittences palpables (via la distanciation cette fois-ci) entre le personnage et le moi du comédien.

Les explications de Brecht sur le *Verfremdungseffekt* ne constitue pas réellement une méthode mais d'avantage une esthétique (un devoir esthétique demandé à l'acteur). En effet, ses explications sont assez générales quant à la question de savoir « Comment faire ? »

On sait que le comédien ne doit pas chercher ses points de ressemblance avec son personnage, mais plutôt développer un point de vue critique sur lui, sans pour autant rejeter les émotions ou le spectaculaire (le but de l'art est le plaisir avant toute chose). Simplement les émotions ne recouvrent pas forcément celles du personnage.

Il y a ensuite tout une série de procédés qui doivent aider à la distanciation, comme le fait de « montrer », la transposition au passé et à la troisième personne du singulier du texte d'un personnage ou de ses actions, l'énoncé de commentaires ou d'indications scéniques, l'expressivité du corps et l'*étrangéisation*, le *gestus*, l'épisation, la stratégie de l'étonnement, etc. ; bref, tout ce qui permet au comédien de schématiser la vie plutôt que de la représenter, de faire reconnaître la vie tout en la faisant paraître étrangère, et tout ce qui permet au spectateur de demeurer conscient de l'illusion, tout en en tirant du plaisir.

L'acteur brechtien est un acteur qui *articule* (besoin par ailleurs accru par la nature syntaxique complexe de la langue allemande). Barthes rapprochera la distanciation, comme étonnement vis-à-vis du langage, d'un *dire* dont Dullin, Pitoëff, Vilar ou Jouvet étaient passés maîtres. Selon Barthes, ils n'incarnaient pas leur rôle, c'était leur rôle qui rejoignait leur souffle toujours le même, quoi qu'ils jouaient. C'étaient des acteurs de *diction* qui considéraient la langue comme un objet *étrange* et *souverain*, dont la qualité constitutive n'était ni l'émotion, ni la vraisemblance mais une sorte de clarté passionnée, un jeu « intelligent ».

⁸⁹ Préface de Bernard Dort pour Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, Tome 1 : L'école*, Paris, P.O.L, 1994, p. 18.

⁹⁰ Bernard DORT, « Le metteur en scène : un souverain qui s'efface » in *Le Théâtre*, direction Daniel COUTY et Alain REY, Paris, Bordas, 1980, p. 148.

« J'aime les acteurs qui jouent tous leurs rôles de la même façon, si cette façon est à la fois chaude et claire ; je n'aime pas qu'un acteur se déguise, et c'est peut-être l'origine de mes démêlés avec le théâtre. »⁹¹

À mon sens, la distanciation brechtienne n'a, en revanche, rien à voir avec une maladie fort rependue sur la scène française actuelle, un jeu qui se dit « distancié » parce que désinvesti, dont la façon, pour reprendre les mots de Barthes, n'est ni chaude ni claire, et qu'on pourrait appeler « un jeu du quotidien ». Ce jeu, me semble-t-il, hérite plutôt d'un naturalisme stanislavskien *mélangé* à des procédés qui tiennent davantage de la convention consciente meyerholdienne (inversion ou passage de rôles pendant une scène, changements à vue, lecture de son texte sur les surtitres etc.), qui montrent donc qu'on est au théâtre et que, bien que l'on soit au plateau « comme dans la vie », tout cela est faux. C'est un « je te montre que je joue, et tu peux même y croire, mais ne te fais pas avoir, cela est faux, ou plutôt, ce n'est pas "pour de vrai" ». C'est un jeu qui se regarde et se fait regarder lui-même, plus qu'il ne fait regarder le monde, qu'il ne cherche à rendre visibles des comportements dans le monde qui sont visibles, mais qu'on ne voit pas (ce qui est la recherche de Brecht). Ce jeu n'étrangéise pas les comportements du quotidien, il n'a pas pour vocation de conduire à une réflexion critique, et il n'est pas porté par une attitude d'étonnement.

Les TG Stan se situent dans cette mouvance quand celles-ci donne à voir ses meilleurs aspects (leur plus belle qualité étant une facilité à pouvoir tout jouer et une habileté à glisser d'une chose à l'autre sans effort apparent). Dans les pires aspects, cela donne une sorte d'excuse ou de désaveu du jeu, un désamorçage du jeu par des entrées-sorties, *making of* ou commentaire pendant l'acte de théâtre, une sorte de pseudo-naturalisme rassurant vis-à-vis des intentions du fabricant « honnête » qui en aucun cas n'essaierait de faire croire à une imposture, un « ne vous inquiétez pas, je ne joue rien et vous et moi partageons bien le même espace », une attitude « cool et blasée » par rapport au jeu (« le jeu c'est fini, c'est ringard ») qui semble davantage être un symptôme d'une peur de prise sur le jeu qu'autre chose. Comme si cela était devenu si difficile de jouer que la tactique consistait à faire semblant qu'on ne joue plus (car c'est effectivement un jeu de dupes). Aucun vertige possible dans ce jeu, peu de technique, peu de fermeté.

Or, la distanciation brechtienne nécessite et affirme le jeu (l'acteur brechtien ne se dénonce pas dans le jeu), et même un jeu très « théâtral », stylisé, ferme, c'est-à-dire qui, loin de chercher à rapprocher l'espace du théâtre avec celui de la vie (la scène et la salle), augmente la distinction entre l'espace sémiotique du théâtre et le quotidien, la théâtralité donc, pour éloigner le spectateur de la scène, afin de lui permettre de saisir à distance, par le regard, ce qui lui est montré et de l'interroger. La distanciation brechtienne est une distanciation depuis l'intérieur même du jeu (et depuis l'intérieur du texte, de la narration : l'épisation n'étant pas le commentaire ajouté de l'extérieur).

III.2.7. ARTAUD ET LA CRUAUTÉ

Bien que leurs voies poétiques soient différentes, les méthodes pré-Stanislavski, celles de Stanislavski et de ses continuateurs, de Meyerhold et de Brecht sont des méthodes qui envisagent l'art de l'acteur comme un apprentissage de savoirs et de

⁹¹ Barthes cité par Jean-Yves PIDOUX, *Acteurs et personnages. L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXI^{ème} siècle*, Vevey, L'Aire Théâtrale, 1986, p. 265.

techniques. Par ailleurs, peu importe leur styles, ils visent tous *la représentation d'un personnage issu d'un texte dramatique, et dont le cadre référentiel est extra-scénique* (c'est un personnage de *ouffiction*). C'est contre ce qui fait leurs points communs qu'Artaud s'insurgera.

Beaucoup de performeurs insistent pour revendiquer une identité héritière du théâtre cruel d'Artaud. Les esthétiques de Julian Beck ou de Grotowski y sont rattachées. Mais comment pouvons-nous comprendre cette cruauté ?

Il y a, dans « cruauté », le mot « cru ». Le *cru* est associé à la nudité, à quelque chose en tant que tel, qui ne s'habille pas d'une technique et qui minimise son raffinement. On voit directement le lien à l'immanence de la présence performative, où le performeur va apparaître et effectuer crûment sa tâche.

Il y a pourtant une autre façon, plus générique, de comprendre cette cruauté et de la détacher de la question du contenu. Elle consiste à envisager la cruauté comme un trouble de la relation entre causes et effets, c'est-à-dire une réception des effets purs, émancipés de leurs causes. L'écrivain qui formule cela de la façon la plus mûre est le Marquis de Sade quand il dit que « *Les causes sont peut-être inutiles aux effets* »⁹², le sadisme étant le produit appliqué de la tergiversation ou émancipation de la relation causes-effets établie par les logiques dominantes (qui consisterait alors à infliger préalablement et de façon délibérément gratuite, à ceux qui ne le méritent pas, la douleur comme effet pur).

Or, le *performance art* s'est souvent fait le domaine absolu de la causalité, c'est-à-dire de la confiance dans la sérieux de la cause, du concept – accordant peu d'importance finalement à l'effet résultant. Alors qu'en fait, la cruauté consisterait à s'intéresser uniquement aux effets afin de les agencer et de produire du signifié, même si leurs causes en sont faussées. C'est en tout sous ce jour que je m'y intéresse⁹³. Si la poétique des années '60 est encore basée sur une suprématie des causes, mon travail évolue plutôt, il me semble, sur le prestige « cruel » des effets. Notons que, bien qu'Artaud envisage totalement cette notion de cruauté sous un éclairage mystique ou sacrificiel, voire rédempteur, nous la comprenons comme un concept entièrement laïque et laïcisant.

III.2.8. GROTOWSKI ET LA « VIA NEGATIVA »

C'est donc véritablement avec Grotowski que l'approche de la présence scénique va prendre un tournant exemplaire. Grotowski est celui qui le plus franchement va affirmer que la présence ne s'obtient qu'en travaillant l'absence. Grotowski se place en héritier de ses prédécesseurs, surtout de Stanislavski, mais il s'y oppose en même temps. En fait, Grotowski se définit comme un continuateur du travail sur les actions physiques de Stanislavski.

Avec le théâtre pauvre, il entend libérer le théâtre de tout ce qui ne lui est pas absolument nécessaire : le décor, les costumes, le maquillage, les artifices, la composition, la narration d'un événement, la représentation de la vie quotidienne... tout ce qui fait un théâtre « riche ». Il ne veut garder que le fondement inaliénable du théâtre, soit un acteur face à un spectateur qui accomplit un acte dans le *hic* et le *nunc*. Il refuse que le théâtre soit une représentation, une illustration de la vie. Il faut

⁹² Marquis de SADE, « Juliette », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, p. 134.

⁹³ Cf. « Conclusions sur la méthode ».

qu'il soit une réalité instantanée, « *quelque chose près de la vie par analogie* »⁹⁴, comprenons, une immanence.

En ce sens, Grotowski est peut-être celui qui, le premier, aura réalisé pratiquement ce qu'Artaud réclamait théoriquement (Grotowski dira qu'Artaud a virtuellement tout inventé, du fait aussi, probablement, qu'Artaud écrit depuis sa propre expérience de la douleur, un thème très grotowski).

Au fur et à mesure de son travail, Grotowski va se radicaliser et refusera sa fonction de faiseur de spectacle au profit de la recherche pure – il deviendra alors, le plus souvent, le seul spectateur de ses acteurs. Ceux-ci devaient se consacrer totalement au travail de façon monastique et absolue.

La quête de Grotowski est une quête de la vérité par le corps et la psyché de l'acteur, une quête *du présent dans le présent*. Le mensonge (par exemple la fabrication artificielle d'une émotion) est à éradiquer.

C'est en 1959 que le livre de Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*⁹⁵, paraît. Goffman suppose que toutes les interactions sociales sont mises en scène, que tout le monde se prépare à ses rôles sociaux (différents masques ou *personae*) « en coulisse » avant d'entrer « en scène » pour jouer des interactions ou des habitudes sociales essentielles. Il met en avant l'artificialité des relations sociales. La vie est une fiction, mais cependant, on ne peut exister auprès de autres que comme performance de soi.

À cela, les metteurs en scène des années '60 vont réagir : le théâtre était le lieu de la fiction par excellence, mais puisque la vie est un théâtre, il doit maintenant devenir le lieu de l'hyper-vérité. Et cette vérité ne peut être que celle du corps.

Grotowski emploie un vocabulaire théologique et mystique pour qualifier son travail et celui-ci ne peut être compris que sous ce joug religieux (d'ailleurs, la « présence » est aussi un concept religieux). Les années '60 ne se sont pas réellement laïcisées ; elles ont plutôt couru vers une sécularisation des concepts religieux (elles ont déplacé ces termes dans la vie courante), et ont créé une néo-sacralité ou une néo-religiosité. Brook, lui-même qui parle d'un théâtre sacré, explique à quel point le théâtre de son époque doit faire preuve de démythification.

Toute la technique de Grotowski doit être acquise en lien avec ce sens de l'idéal. Grotowski qualifiait en effet son travail « d'art rituel », c'est-à-dire qu'il devait y avoir « révélation » des « actants » (il préférait ce terme – ceux qui agissent – à celui d'acteur car le point de référence n'était pas les spectateurs mais leur « *itinéraire dans la verticalité* »⁹⁶). Cet impact sur les « actants » était même le résultat recherché. Brook disait que Grotowski employait « l'art comme véhicule », et non comme un fin en soi. Le but était d'atteindre quelque chose qui dépassait l'art (la forme) et cette chose c'était « le noyau du réel ». Le théâtre devait lui permettre de pénétrer les secrets les plus profonds de l'homme. C'était une quête spirituelle.

Le travail de Grotowski implique effort et dépassement de soi. L'expression usée d'Artaud « *cruel envers moi-même* » constituait alors un authentique mode de vie pour les gens de Théâtre Laboratoire. Pas à pas, « l'acteur saint », également appelé « l'acteur martyr » étend la connaissance qu'il a de lui-même à travers les situations douloureuses, sans cesse renouvelées, que créent les répétitions. Le

⁹⁴ Jerzy GROTOWSKI, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité - L'Âge d'homme, 1968, p. 87.

⁹⁵ Erving GOFFMAN, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973.

⁹⁶ Thomas RICHARDS, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1995, p. 198.

travail se déroule dans le silence complet afin d'atteindre au silence intérieur. L'acteur qui parvient à accomplir ce dévoilement par l'effort que Grotowski lui demande est un acteur « purgé », « sans péché », il connaît sa « rédemption ». L'acteur se « sanctifie ».

Ce que Grotowski pratique, dans son Théâtre Laboratoire, est en fait une chose assez semblable à cette *imitatio Christi*⁹⁷ qui est, selon la doctrine, ce que le saint a dû pratiquer toute sa vie. Cela a une valeur performative dans le sens où le saint est celui qui envisage l'Évangile comme une sorte de texte dramatique, pourrait-on dire, qu'il faut incarner dans sa chair. Le saint est celui qui a refait l'aventure terrestre du Christ. Son dernier acte, sa preuve ultime de l'*imitatio Christi*, c'est bien sûr sa mort en martyr, qu'il ne peut feindre, qu'il vit dans sa chair.

De cette *imitatio Christi*, on retrouvera une version déjà adaptée au panorama séculaire du Moyen-Âge chez les ordres monastiques, eux tous concourant à élaborer, à travers leurs *règles*, un concept révolutionnaire de *forma vitae*⁹⁸ (la forme de vie), qui définit l'attitude spécifique de l'existence des moines conçue comme adhésion totale, incarnation et intériorisation de la forme de la vie du Christ (ou de la vie du fondateur de l'ordre) par choix et non par obligation : court circuit d'obéissance et de spontanéité. Cela nous permet de lire que l'équipe d'acteurs de Grotowski vivait exactement de cette manière, comme dans un monastère, jusqu'au point que leur renoncement terminale au spectacle ne fait qu'attester que, comme dans un monastère, la cohérence ne se trouve que dans l'isolement, la fermeture, le fait de se cloîtrer.

La différence fondamentale entre Grotowski et Brook (qui admirait le premier), semble-t-il, est que pour Brook, le théâtre reste un jeu. *L'espace vide*⁹⁹ se clôt d'ailleurs sur ces mots : « *Jouer est un jeu* ». Brook n'entend pas adopter l'ascèse de Grotowski et avoue (à juste titre) n'avoir pu se passer du public. Il puise d'ailleurs dans toutes les théories et use de toutes les pratiques pour créer son théâtre. Il cherchait son sacré, mais d'une façon bien plus profane que celle de Grotowski, par une série d'exercices plus ludiques.

Grotowski cherche donc à réaliser un théâtre sacré, et le fondement de celui-ci serait une réunion de la spontanéité (développée principalement par Stanislavski) et de la discipline (développée principalement par Meyerhold et Brecht) qui se renforcent l'une l'autre. L'élémentaire doit nourrir le construit et inversement.

Chez Grotowski, les acteurs n'incarnent pas un « rôle » (qui est toujours un stéréotype), ils ne s'en soucient pas. Le terme qui permet l'intégration de l'acteur dans le spectacle est celui de « partition », et il est important car il rend l'idée d'une réalisation note par note, d'un travail minutieux et virtuose, plutôt que d'une incarnation d'une entité globale.

Concrètement, l'acteur établit sa partition à partir d'actions. Celles-ci doivent être rendues concrètes en étant reliées à un souvenir extrêmement précis, intime, important et difficile pour l'acteur. On sent particulièrement l'influence de Stanislavski (dont il a été l'élève) dans l'aspect psycho-physique des exercices. Selon lui, il y a

⁹⁷ Giorgio AGAMBEN, *Homo Sacer, Tome 4 : De la très haute pauvreté - Règles et forme de vie*, Paris, Rivages, 2011, pp. 99-108.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Peter BROOK, *Op. Cit.*

une unité absolue entre le psychique et le physique et les associations du corps sont aussi des associations des sentiments. Il y a donc également un vrai travail intérieur dans la méthode, un travail sur les *causes* de l'acteur et non uniquement sur ses effets (son extériorité).

Cependant, les souvenirs ne doivent pas porter sur un état émotionnel (qui ne peut être fixé, comme l'a finalement découvert Stanislavski, et ne dépend pas de la volonté), mais sur les détails des actions, sensations et comportements physiques de ce moment du souvenir (car les actions physiques, elles, sont reproductibles et peuvent être fixées). L'action physique doit être dans le simple faire, sans rien y ajouter d'autre¹⁰⁰. La devise : « Ne joue pas, fais. »¹⁰¹

Le moment d'intensité sera atteint si l'acteur, dans cette disponibilité, accomplit une tâche « trop grande pour lui », une tâche « qui l'écrase ». Il faut défier le corps, le défier en lui donnant des devoirs, des exercices qui semblent dépasser ses propres capacités de corps¹⁰².

Grotowski n'utilise pas les actions physiques de la même manière que Stanislavski. Chez Stanislavski, l'acteur construit la ligne logique des actions physiques qu'il effectuerait s'il se trouvait dans la même situation que le personnage afin de créer « une vie réelle » ou plutôt « réaliste ».

Grotowski utilise les actions physiques pour entrer dans le « courant vivant des impulsions », un courant « essentiel » de la vie (qui mène à l'extase). L'acteur ne cherche pas le personnage. Il se demande ce qu'il a envie de susciter avec tel moment de la pièce, l'associe à un souvenir personnel similaire à ce qu'il veut rendre et en retrouve le détail des comportements physiques. Il n'y a pas création et structuration d'un personnage, il y a formation d'une structure personnelle afin d'amener une découverte personnelle propre à celui qui agit, une révélation.

Ces processus psycho-physiques (les actions physiques), combinés avec d'autres exercices, comme le yoga, doivent conduire à l'extase de l'acteur, c'est-à-dire à ce qu'il cède, devienne transparent, vulnérable et qu'il puisse alors « suivre ses impulsions ». « *Le vol extatique du chaman laisse le corps vide et transparent, c'est-*

¹⁰⁰ RICHARDS Thomas, *Op. Cit.*, p. 103-105.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 115.

¹⁰² Cette partie disciplinée du travail de Grotowski rappelle le travail de Jan Fabre et de ses performeurs qui consiste à atteindre la vérité et éliminer le mensonge par la libération de l'extase corporel atteint dans l'épuisement réel du corps du performeur. Ce travail, basé sur *l'endurance art*, cherche la limite du vrai corps, en prenant le temps de faire vraiment la chose (comme aurait pu le faire Antoine), et de voir ce que ça change. Dans *Le pouvoir des folies* théâtrales par exemple (un spectacle relié à la fable du *Roi nu*, une fable allégorique sur la vérité et le mensonge), comme dans nombre de ses spectacles, l'expérience de la douleur ou de l'épuisement, libère une charge d'énergie non simulée qui constitue la présence du performeur (quoique, dans certaines séquences, les performeurs semblent exagérer leur fatigue, par exemple, dans une séquence d'une vingtaine de minutes où les femmes font mine (elles « jouent à » faire mine, dénoncent le mensonge) de s'évanouir et les hommes les portent, telles des princesses, de l'autre côté de la scène et le jeu recommence toujours, jusqu'à ce que les hommes n'en puissent plus et traînent, sans soin, les filles au sol – dans cette séquence, il est clair qu'on joue plus la fatigue qu'on ne la ressent). Le travail d'*endurance art* de Fabre ne se dissocie cependant pas d'une maîtrise technique, d'une habileté qui tient d'une formation. Pour constituer cette pièce, Jan Fabre demandait simplement à ses performeurs d'effectuer des tâches, et ceux-ci, via des improvisations généralement, faisaient des propositions que Fabre approuvait ou désapprouvait. Notons que Fabre vient des arts plastiques et ne s'intéresse pas du tout à l'aspect intérieur ou spontané de la présence des performeurs. Fabre vise d'abord une production d'effets et de formes dans son travail, et ce n'est qu'ensuite qu'il mène une réflexion pour comprendre ce qu'il a produit, crée des liens entre les différentes pièces et agence celles-ci. Les acteurs contribuent aussi, presque par improvisation de nouveau, à cette (semi)-recherche de liens (Fabre leur demande par exemple : « Explique-moi le lien entre cette tâche que tu effectues et le tableau que je projette derrière toi »). Finalement, on peut dire que les *causes* chez Fabre sont des causes esthétiques avant tout. (Entretien personnel avec les performeurs de Jan Fabre suite à une représentation du *Pouvoir des folies théâtrales* à Bruxelles, le 17/03/13. Notes personnelles.)

à-dire absolument vulnérable. »¹⁰³ Alors, l'interprète est à même de « tomber » soudain sur son rôle. Celui-ci ne sert donc plus de *médiation* entre l'interprète et une fiction.

« L'acteur doit laisser le rôle le pénétrer. » Par son travail constant, par l'acquisition d'une maîtrise technique de ses moyens physiques et psychiques, l'acteur abolit les barrières, il se montre tel qu'il est, il s'ouvre totalement et permet alors la pénétration du rôle.

Mais cette pénétration du rôle n'est jamais qu'une auto-pénétration de lui-même par lui-même et une révélation de ses propres secrets. Car on voit bien que l'acteur, chez Grotowski, n'établit plus aucune relation d'intermittence avec le personnage. Il n'en a pas besoin (c'est la différence fondamentale avec le travail de Stanislavski ou Brecht sur le personnage et sa *construction*). Ne pourrait-on pas dire que Grotowski travaille lui aussi sur l'incarnation, mais par sur l'incarnation d'une altérité abstraite (le personnage) : les acteurs de Grotowski travaillent à une incarnation d'eux-mêmes, de leur « moi », plus puissante que dans la vie courante. Ils se rendent plus charnels. Les personnages apparaissent ensuite dans le mental du spectateur parce que celui-ci reçoit un *montage* (par la structure du spectacle et la successions des actions de l'interprète). De la sorte, ce personnage ne correspond jamais à un cliché : il paraît vrai.

Dans le travail de Grotowski, le public est pris en compte (il faut que ce à quoi il assiste puisse être compréhensible pour lui) mais en aucun cas sa conscience n'oriente le travail de l'acteur (le but n'est pas de plaire ou de répondre aux attentes du public). En d'autres termes, l'acteur est conscient de la présence du public, et il n'agit pas *pour* lui, mais *par rapport* à lui, il se *confronte* à sa présence. Il exécute un acte extrême devant témoins (on voit le parallèle avec le *performance art*).

« Mieux encore, il doit accomplir un acte authentique, à la place des spectateurs, un acte d'une sincérité totale, authentique et disciplinée. Il doit se donner et ne pas se reprendre, s'ouvrir et ne pas se refermer sur lui-même, sinon il donnerait dans le narcissisme. »¹⁰⁴

Si l'acteur parvient à cet objectif, il jouxte la transgression des barrières et entre dans un certain rapport de provocation au public. Grotowski est le premier à parler de provocation, ce qui sera déterminant et sans cesse repris par l'art performatif¹⁰⁵.

Nous l'avons déjà évoqué, Grotowski met encore des textes de théâtre en scène. Pour autant, son approche est différente des approches antérieures, dans le sens où le texte ne constitue plus le véhicule communicatif premier de spectacle. Jamais les questions du metteur en scène ou de son équipe ne s'orientent vers le sens du texte ou de comment faut-il le jouer ? Jamais ils ne se demandent : « Qui est vraiment Hamlet ? » Le texte (le mythe) devient simplement un moyen dynamique d'interroger la vérité de l'acteur (et de son corps). Nietzsche proposait déjà de *transgresser* le mythe afin de renouveler ses valeurs essentielles et de le repositionner comme « *un élément de menace qui rétablit les normes bafouées.* »¹⁰⁶

¹⁰³ Richard SCHECHNER, *Op. Cit.*, p. 107.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 181.

¹⁰⁵ Cf. « Créer un vide – Provoquer – Émanciper ».

¹⁰⁶ Jerzy GROTOWSKI, *Op. Cit.*, p. 90.

Grotowski est conscient de l'impossibilité d'une identification collective au mythe en tant que vérité corporative ou modèle de groupe, à une époque d'individualisation des relations, des croyances. En d'autres termes, il est conscient que l'équation vérité personnelle (individuelle) et vérité universelle (commune), est devenue impossible. En accord avec son complexe de sainteté, Grotowski fait de ses acteurs des martyrs précisément parce qu'il cultive le catastrophisme de toute une époque tellement convaincue de sa non-adhérence collective aux raisons de salut universel, que ce salut ne peut que devenir l'entreprise de quelques individualités exceptionnelles, singulièrement vouées au martyr, c'est-à-dire prêtes à vivre pour tous ce que tous ne peuvent pas vivre.

Ce sera d'ailleurs une attitude récurrente du *performance art* que le performeur se positionne et se fasse regarder comme le sacrifié, celui qui endosse et paye pour les maux de la société. En vérité, il n'y a rien de plus narcissique que la profession grotowskienne d'absence de narcissisme. Même son rejet du spectacle a quelque chose de l'argument polémique que les auteurs chrétiens de premiers siècles utilisaient pour parler des tourments des martyrs dans les arènes de Rome¹⁰⁷, où le vrai contraste résidait entre la valeur éminemment spectaculaire de la torture pour les païens qui l'infligeaient et la valeur de vérité dont les acteurs passifs du spectacle (les martyrs en tant que victimes réelles) étaient porteurs.

Grotowski propose donc, plutôt qu'une identification ou une transgression, une confrontation « *brutale et sincère* »¹⁰⁸ avec le mythe. C'est-à-dire que selon Grotowski, le mythe, le texte ancien devient comme la voix des ancêtres, de la culture européenne et devient une possibilité de sonder et de confronter l'expérience de vie, les croyances des générations précédentes à l'expérience et aux propres croyances de son époque – et par la mise en relation des deux parties, le mythe permet de percevoir la relativité des problèmes. Le spectacle est alors conçu comme une mise à l'épreuve de valeurs traditionnelles et contemporaines. On voit dans cette attitude d'attachement-rejet, de soumission-révolte, les soubresauts de la mise à l'écart du mythe qui se confirmera dans le théâtre post-dramatique et dans le *performance art*.

Par ailleurs, dans le travail, le texte n'est pas envisagé comme une matière intellectuelle mais bel et bien physique. Étant donné que ce que le texte dit, il le dit, pourquoi chercher à interpréter son sens ? Il est préférable de l'envisager comme un chant, de travailler ses *effets*. Le texte est fortuit. L'important est de lui donner, par la technique vocale uniquement, un degré d'intérêt qu'il n'a pas dans des circonstances normales. Il n'y a pas de texte comme organisation d'un sens, il n'y a pas de « création d'un rôle », mais des notes dans une partition générale.

Je voudrais ici ouvrir une parenthèse, car l'approche du texte comme matière sonore est une démarche que l'on trouve régulièrement dans le théâtre contemporain (et qui vient pourtant de loin, la pédagogie pré-Stanislawski ou Jovet en atteste) et elle m'intéresse beaucoup. L'exemple le plus parlant, celui de l'Encyclopédie de la Parole, travaille le texte comme une partition pure (les interprètes sont dirigés par un chef d'orchestre qui les conduit dans une démarche virtuose et d'une précision extrême sur les *effets* de la parole, ses caractéristiques physiques : hauteur/tonalité, grain, rythme, volume, etc.), c'est-à-dire qu'elle travaille aux conditions d'énonciation

¹⁰⁷ TERTULLIEN, *Contre les spectacles*. Disponible sur : http://www.tertullian.org/french/g2_11_de_spectaculis.htm

¹⁰⁸ *Ibid*, p. 92.

de la parole et elle démontre à quel point celles-ci sont véhicule de sens, d'intérêt ou d'émotions. Il n'est pas rare, dans le travail de l'Encyclopédie de la parole, qu'un texte vide de sens parvienne à susciter un intérêt immense, du simple fait de son énonciation. Un autre exemple : ils parviennent à donner de l'émotion au spectateur en reproduisant « simplement » la voix d'un autre (qui avait de l'émotion au moment où il parlait), alors que l'interprète ne l'éprouve sans doute pas, tant la distance émotionnelle avec sa partition semble grande ; ce travail démontre à quel point l'émotion est provoquée par un *effet sonore*.

Robert Cantarella travaille, lui, à l'oreillette dans *Faire le Gilles*, où il redonne les cours universitaires de Gilles Deleuze. Cela donne des conférences assez fascinantes parce que le corps de Cantarella est altéré par la voix de Deleuze qui lui arrive dans l'oreille et le traverse. Cantarella se rend à l'énonciation de Deleuze, à son rythme, à son souffle, à son volume, etc., et parce qu'on reçoit, en même temps que la pensée de Deleuze, ses conditions d'énonciation, parce qu'on entend et qu'on voit se former, à travers le corps de Cantarella, la pensée de Deleuze (ce qui montre à quel point la pensée est mouvement : elle n'est pas un état, et elle est toujours dépendante des circonstances), qu'on en reçoit la fabrication et non pas le produit, celle-ci devient étonnement limpide (et beaucoup plus facilement accessible que dans ses écrits), alors que la pensée de Deleuze est bien entendu une pensée complexe et très précise.

Yasmine Hugonnet dans *Le récital des postures*, Pascal Rambert et ses interprètes dans *Clôture de l'amour*, Anatoli Vassiliev et Valérie Dréville dans *Médée-Matériau*,... abordent tous un certain aspect de la « physicalité » de la langue – et bien entendu, comment ne pas citer Régy ou Novarina. C'est une direction que j'ai moi-même travaillé pour *Save the date* (j'en reparlerai¹⁰⁹), où les interprètes se sont beaucoup exercés à l'oreillette, mais aussi où le monologue de fin par le marié n'a été construit *que* sur des données physiques, sur les conditions d'énonciation de sa parole partitionnées de façon très méticuleuse. – Fin de la parenthèse et retour au travail de Grotowski.

On l'a dit : si la vérité du mythe s'effrite, le corps, lui, plus que tout, est l'agent de la vérité ; il est ce qui ramène à la vérité et, s'il parvient à se dépouiller pour arriver à l'exposition de ses couches les plus intimes, le masque social enfin tombe et laisse voir l'être réel. On a également déjà mis en avant les parentés fascistes d'une telle célébration néo-religieuses du culte du corps¹¹⁰.

L'acteur saint-martyr offre son corps au travail. Il s'oppose à « l'acteur courtisan » qui se « prostitue » pour plaire à son public, se vend et se pare d'artifices.

Schechner explique :

« On identifie deux processus. L'interprète est "soustrait", tend à la transparence, éliminant "du processus créatif la résistance et les obstacles posés par son propre organisme"¹¹¹ ; ou alors il est "ajouté", croit par rapport à ce qu'il est quand il cesse de jouer. L'interprète est "double" pour reprendre le terme d'Artaud. La première technique qui est celle des chamanes, conduit à l'extase ; la seconde, qui est celle du théâtre balinais, conduit à la transe. En Occident, nous possédons des termes pour nommer ces deux types de jeu : l'acteur en extase est représenté par "l'acteur saint" de Grotowski, Ryszard Cieslak dans *Le Prince constant* ; l'acteur en transe, possédé par

¹⁰⁹ Cf. « Exercices et expériences ».

¹¹⁰ Cf. « Fuir le drame : fuir la dichotomie ? Ou déplacer le lieu de la vérité ? ».

¹¹¹ Jerzy GROTOWSKI. *Op. Cit.*, p. 178.

un autre, est représenté par Constantin Stanislavski jouant Vershinin, "acteur de l'incarnation". »¹¹² Contrairement à l'interprète d'une méthode soustractive qui va se révéler, l'interprète d'une méthode qui "ajoute" se transforme. [...] Quand on dit d'un acteur dans le théâtre occidental qu'il "construit son rôle", en utilisant une métaphore architecturale qui renvoie à l'étude d'un modèle et à la production d'un image de ce modèle, on oublie d'insister sur l'événement principal en jeu dans la performance théâtrale : cette "construction", c'est la transformation du corps/de l'esprit de l'interprète – la "pierre" ou le "matériau", c'est l'interprète lui-même. »¹¹³

En effet, et c'est là l'essentiel, la différence fondamentale de la méthode de Grotowski avec les méthodes précédentes, c'est que le courtisan (pour reprendre les termes de Grotowski) est dans le savoir-faire, alors que le saint est dans le don de soi et dans l'acceptation. Une méthode, dans le domaine du jeu, pourrait se définir comme la conscience du « comment faire » pour atteindre une certaine qualité de présence recherchée (en lien avec une esthétique).

Les pédagogies de Stanislavski, de Meyerhold ou de Brecht peuvent être considérées comme des pédagogies positives : pour y parvenir, l'acteur doit faire certaines choses. Toutes ces techniques sont additives (c'est-à-dire qu'elles sont une accumulation de savoir-faire, un apprentissage). Elles nécessitent toutes la médiation du personnage, qui doit être là comme une présence en puissance et qui va s'habiller du charisme de l'interprète.

La méthode de Grotowski (et les méthodes à partir des années '60) s'en distingue parce qu'elle est négative, elle se fonde sur l'absence : l'acteur *ne doit pas* faire certaines choses. Il n'y a pas application d'une technique, mais il y a mise en condition de l'acteur : il est plongé dans un état qui permet à toute présence d'émerger. En effet, selon Grotowski, dès l'instant où l'on essaye de formuler la réponse au « comment faire », on entre dans des stéréotypes et des clichés. « Désapprendre, ne plus savoir comment faire, mais savoir comment ne pas refuser l'acte, l'acte de sincérité charnelle »¹¹⁴. « Qu'est-ce que je ne dois pas faire qui empêcherait cette qualité de présence d'apparaître ? » C'est ce qu'il appelle « la via negativa ». Sa technique est soustractive (c'est une technique d'élimination de tous les éléments perturbateurs, un anéantissement des résistances et des réticences de son propre corps et de son esprit, un dépouillement des vieilles habitudes, un désapprentissage). Il n'y a pas de « formation de l'acteur » généralisée. Il s'agit plutôt d'un « dévoilement » de l'acteur, d'une « autorévélation ». L'acteur doit avoir le courage (passif) de se dépouiller lui-même.

Le but ultime de la méthode du théâtre pauvre est d'atteindre au sujet nu et pur, réel et sincère. L'acteur doit révéler l'une après l'autre les différentes couches de son être, comme en offrande. « Il sacrifie ce que la plupart des hommes préfèrent cacher. »¹¹⁵ Il est d'autant plus présent qu'il s'annule. Mais ce sujet ne peut apparaître que par une maîtrise technique immense, une mise en forme.

Pour ces raisons, plutôt que de parler de pédagogie (et surtout parce que c'est un terme laïque), il serait plus juste, chez Grotowski, de parler d'un processus de transmission. Ce processus, comme on le sait, ne s'effectue pas sans une certaine expérience de la douleur, du dépassement de soi, du travail jusqu'à l'épuisement physique des acteurs, soit, sans ascèse¹¹⁶. Aucun demi-engagement n'est possible.

¹¹² Richard SCHECHNER, *Op. Cit.*, p. 102.

¹¹³ *Ibid.* p. 102-103.

¹¹⁴ LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE, n°IX, *La formation du comédien*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1981, p. 69.

¹¹⁵ Peter BROOK et Georges BANU, *Avec Grotowski*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009, p. 22.

¹¹⁶ Grotowski est le père de l'*endurance art*.

Grotowski travaille aussi à une certaine abnégation du sujet et de son ego (Richards en rend compte dans ses écrits¹¹⁷ : Grotowski est un « démolisseur d'ego »).

Dans toutes les méthodes positives (Stanislawski, Brecht, Meyerhold, etc.), bien que par des voies différentes, il est question d'objectiver le sujet car la subjectivité de l'acteur pose problème. Cette objectivation se fait par le travail de relation avec le personnage, par une intermittence palpable entre le moi de l'acteur et le personnage. Il est vrai que par leur découverte ou invention de la construction de personnage comme acte d'objectivation, Stanislawski et Brecht (entre autres) sont aussi les découvreurs de la subjectivité comme départ, agent et moyen de cette même objectivation. Chez Stanislawski, par la technique de la mémoire affective, le sujet (l'acteur) utilise son expérience, son émotion,... pour créer cette relation d'intermittence avec le personnage qui est une incarnation du personnage, une sorte de mouvement de fusion (l'acteur et son personnage doivent se rejoindre, créer des liens). Chez Brecht, par sa technique de la distanciation, le sujet utilise son intelligence, son jugement moral,... pour créer cette relation d'intermittence qui consiste à se trouver à côté de ce personnage et à le montrer.

Grotowski et le *performance art* vont libérer l'acteur de cet esclavage du personnage et de l'objectivation de la subjectivité, afin d'affirmer, ou plutôt de révéler la subjectivité du sujet. S'il est vrai que Grotowski travaille à l'abnégation de l'ego, de ce qu'on serait tenté d'appeler le « sujet individuel », il faut se souvenir qu'étymologiquement, « sujet » vient de *sub-iectum* (le *subyacent*, duquel est dérivé *sous-jacent*), c'est-à-dire « ce qui est en-dessous ». En termes philosophiques, il est donc le présupposé de toute détermination individuelle (la « personnalité »).

Vu sous cet angle, l'idée de Grotowski, de par son obsession pour la sainteté, serait une idée d'hyper-subjectivité qui tient d'un universel et devient objectivité sublime et absolue, précisément parce que l'interprète y aboutit par l'abnégation de tout ce qui "souille" individuellement cette subjectivité pure. L'acteur grotowskien atteint à l'universel principalement par l'expérience de la douleur (comme le saint martyr). Or, la douleur est indiciblement individuelle. Mieux dit, il s'agit d'une expérience si désespérément intime, qu'elle devient l'expression forcée ou forcenée d'une humanité *sous-jacente* à tout destin individuel. La substance de l'individu qu'est l'acteur saint (et ne peut effectivement que la comprendre dans des termes théologiques) est en fait une condamnation universelle à la subjectivité.

Pour le dire autrement, lorsque chez Stanislawski et Brecht l'objectivation dans le personnage est similaire à une « objectivité relative » dont la subjectivité est l'instrument et le moyen (mémoire affective, intelligence, jugement, etc.), chez Grotowski il s'agit de produire une « subjectivité absolue » dont l'instrument est l'objectivité (discipline, maîtrise technique et physique, rituel, sacrifice, douleur réelle, etc.), donc une subjectivité qui dépasse, en fait, toute différence entre l'objectif et le subjectif. De ce point de vue, la pensée de Grotowski n'est pas moins systématique que celle de Stanislawski ou Brecht. Il s'agit encore d'un modèle cohérent, d'une *Weltanschauung* complète et fermée, soit une vision intégrée du théâtre et du monde.

Notons, par ailleurs, que Grotowski marque là la possibilité terminale de parvenir à une espèce d'objectivation suprême, en atteignant le noyau irréductible de sa subjectivité : après ça, on ne peut aller plus loin dans cette voie ; Grotowski touche au point de rupture d'une démarche d'objectivation entreprise par Stanislawski. Ses

¹¹⁷ Thomas RICHARDS, *Op. Cit.*, 1995.

successeurs ou les praticiens du *performance art* vont ensuite plutôt développer l'idée, structurellement faible (car elle ne sort aucunement d'une dichotomie largement faussée entre objet et sujet), que la subjectivité ne s'objective pas, ou plutôt, à *droit* à ne pas s'objectiver, ou encore qu'il est impossible de l'objectiver sans mentir. Nous aurons l'occasion d'y revenir¹¹⁸.

La promesse dorée de la pratique grotowskienne : aucune possibilité de trucs, de clichés, mais une exploitation de l'immensité de ses propres ressources, et un début d'existence universelle.

*« Nous sentons qu'un acteur atteint à l'essence de sa vocation quand il s'engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s'ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle, et ne recule devant aucun obstacle posé par les us et coutumes. Plus encore, quand cet acte de sincérité est modelé dans un organisme vivant, dans des impulsions, dans une manière de respirer, dans un rythme de pensée amené jusqu'à la conscience, sans se dissoudre dans le chaos et l'anarchie formelle – en un mot, quand cet acte accompli par le théâtre est total, alors même s'il nous protège par des puissances obscures, au moins il nous permet de répondre totalement, c'est-à-dire qu'on commence à exister. Quotidiennement, c'est à moitié seulement que nous vivons. »*¹¹⁹

Je ne peux nier toutes les avancées que la méthode de Grotowski aura apportées dans la conceptualisation du jeu de l'acteur, et même, du théâtre (le *hic* et le *nunc* de la présence notamment). Elles sont essentielles¹²⁰. Indirectement, il est d'ailleurs un des penseurs du théâtre qui influence le plus mon propre travail. La performativité attend de l'acteur que celui-ci ne disparaisse pas derrière son personnage ou le masque d'un autre ; mais il ne s'agit pas (il ne s'agit plus) pour l'acteur de devenir plus transparent, de faire s'enlever les couches. Si Grotowski libère effectivement l'acteur de la soumission à son personnage et au texte théâtral comme véhicule communicatif premier du spectacle (de leur incarnation, devrait-on dire), et oriente son domaine d'action vers sa propre personne, il l'enchaîne à une chose peut-être encore plus tyrannique : le rituel et le corps.

III.2.9. QUAND LA PRÉSENCE N'EST PLUS (QUE) MYSTIQUE

Les successeurs de Grotowski vont, comme ce fut le cas pour les successeurs de Stanislavski, axer le travail sur l'entraînement physique. C'est vrai que Grotowski travaille dans des voies extrêmement physiques, mais toute son approche est basée sur la gravité. Il est question de donner plus de poids au corps (dans tous les sens du terme) que dans la vie courante. Ce qui l'intéresse, finalement, c'est le corps en chute. Le corps grotowskien est, dans plusieurs aspects, un corps sous pression, un

¹¹⁸ Cf. « Dérives du *performance art* et contaminations multiples » et « Paradigmes vérité-signifié : de la performance à la performativité ».

¹¹⁹ Jerzy GROTOWSKI, *Op. Cit.*, p. 93.

¹²⁰ Il semble que les méthodes positives, elles, se soient maintenant dirigées vers le cinéma, l'illusionniste de la postmodernité : on pense tout de suite aux grands acteurs, à Al Pacino, à Robert de Niro, à Marlon Brando, à Leonardo Di Caprio et tous ceux qui ont su, par la maîtrise de leur art, incarner de grands rôles très différents, et tel un caméléon, être leur rôle. Mais c'est que le cinéma, par sa technique du gros plan, est presque devenu un métalangage de la présence : car derrière tous ces rôles, ce que le cinéma a la capacité de nous montrer, c'est qu'il s'agit toujours du même visage. Ce qui déplace, en ultime analyse, le potentiel performatif du cinéma à l'hyper-vérité de l'acteur en tant que personnage public ou médiatique (d'où l'irrésistible succès de la presse rose).

corps qui porte des poids¹²¹. Tandis que ses successeurs tels que Barba, Yoshi Oida, Schechner, influencés par l'Orient, vont étudier la présence sous un jour beaucoup plus énergétique et dans sa possibilité de légèreté.

Quand Oida (formé au théâtre nô) parle de l'acteur « flottant »¹²² ou « invisible », il insiste sur la faculté de fluctuation et de disparition d'un acteur, sur sa capacité de danse légère.

Barba considère que, la présence étant ce qui agit sur le spectateur, il faut diriger l'attention du spectateur par la présence de l'acteur, qui est quelque chose qui se bâtit. C'est ce qui guide tout son travail qui est une recherche des principes de la présence (organicité, équilibre, variations continues, le montage, etc.) – qui d'ailleurs, ne conditionne aucune esthétique, ou ne cantonne pas à une seule discipline, mais est plutôt un entraînement pour tous les corps scéniques, que chacun doit faire sien, comme une « kit de départ » qu'un performeur (au sens large du terme) devrait posséder afin d'attirer les regards sur lui (la présence est une qualité pré-expressive à la fois physique et mentale).

Or, il avoue que la présence est quelque chose d'artificiel, ce qui est complètement à l'antithèse du travail de Grotowski. Barba a l'immense mérite d'avoir démystifié ou désacralisé le concept religieux de la présence, du moins en partie (car, comme pour Schechner, et comme c'est le cas en Orient, l'entraînement physique – par exemple, le yoga – qui amène à plus de présence dans la vie, est aussi une voie d'accès à la métaphysique). Pour Barba, art et artifices vont de pair. Un corps artistique est un corps artificiel. Il y a de nouvelle acquisition d'une technique. C'est une pédagogie positive basée sur la maîtrise d'une habileté.

Il y a cependant un changement de paradigme dans la conception pédagogique, c'est-à-dire qu'on passe du paradigme de la connaissance (basé sur le fait d'avoir mentalisé/appris quelque chose, qu'on ne perd pas ensuite, et de pouvoir le restituer/reproduire – c'est la pédagogie classique de l'acteur du théâtre dramatique) à celui de la cognition (un concept biologique, décrivant une connaissance de situation, de contact, d'immanence, qui se donne naturellement et immédiatement, et qui ne nécessite pas d'apprentissage préalable).

Tout modèle de pédagogie positive classique (de Stanislavski à Brecht, en passant par Meyerhold) se fonde sur le modèle de la connaissance et vise, en un sens, à faire mûrir l'apprenti, à le transformer en adulte. Alors que la pédagogie positive qu'on retrouve après le passage au performatif se base sur le modèle de cognition, qui est l'attitude dominante chez les bébés.

L'exemple le plus significatif est la danse contact (*contact improvisation*) qui a été développée par Steve Paxton, qui fait partie du courant du Judson Church Dance Theatre (le modèle postmoderne de la danse, dans lequel on trouve aussi Trisha Brown, Yvonne Rainer ou Deborah Hay)¹²³. La danse contact est entièrement basée sur l'immanence et le présent, et fonctionne exactement sur le principe de cognition puisque le danseur est plongé dans quelque chose qui ne lui est pas connu d'avance. C'est un apprentissage d'adaptation qui conserve tous les défauts qu'il comporte, ce qui confère des impuretés à la danse.

¹²¹ Le Christ aussi avait pour mission de « tollere peccata mundi », de « porter les péchés du monde » (soulageant, de cette manière, l'humanité une partie du poids de ses péchés).

¹²² Yoshi OIDA, *Yoshi Oida : L'acteur flottant ; L'acteur invisible ; L'acteur rusé*, Arles, Actes Sud, 2008.

¹²³ ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.

C'est vraiment à cette période que le principe de corporisation s'affirme et se revendique¹²⁴. Tandis que Stanislavski ou Brecht sont dans un dualisme très clair entre l'immatériel du personnage et le matériel de l'acteur, le principe d'immanence inhérent au performatif (puisqu'il « fournit en entier ») suppose que l'acteur à son propre modèle à l'intérieur de lui-même. On comprend que l'axe prioritaire du performatif devienne le corps de l'acteur.

Or, Judith Butler explique qu'on ne peut raconter le corps, qu'on ne peut discourir sur l'expérience corporelle. Le corps est la seule instance qui n'est pas englobée par la narration

« Les histoires ne saisissent pas le corps auquel elles se réfèrent. Être un corps, c'est en un certain sens être dépossédé du souvenir de l'ensemble de sa propre vie. Mon corps a aussi une histoire dont je ne peux avoir aucun souvenir. (...) »¹²⁵

Notre corps est marqué par l'ensemble de notre vie, de nos ressentis, de notre psychisme, de notre santé, de nos idées, des lieux que nous avons traversé (il est porteur d'un discours en lui-même) mais notre mémoire ne s'en souvient pas et ne peut donc le raconter : nous ne pouvons l'exprimer par la parole. On voit donc combien le corps est à la fois la condition *sine qua non* de la narration mais aussi sa propre limite : il y a opacité entre le discours langagier et la corporisation. La chair absorbe le discours, le contient et en même temps le dépasse. La chair est le trou noir du langage : sa réalité est ce qui se trouve au-delà de l'horizon d'événements que le langage peut représenter. C'est pour cette raison que beaucoup de performances vont chercher « l'apparition » du corps, de la chair, dans le silence – ou plutôt, dans l'aphasie, en obligeant le langage à s'éclipser – dans la conviction candide de ce que cette inhibition de la parole comportera automatiquement une épiphanie du corps comme immanence.

C'est également à ce moment-là que la position du performeur consiste vraiment à *être* (ce qu'il fait) et non plus à *faire*¹²⁶.

Si on envisage cette position sous le jour de la philosophie, on constate que c'est la position du cynisme ancien de Diogène (le kuniisme¹²⁷). Si la philosophie traditionnelle (Socrate, Platon) est basée sur la transcendance et l'idéalisme, la philosophie kunique de Diogène¹²⁸ fonctionne avec, en son centre, un principe de corporisation. Le cynisme apparaît dans une phase critique pour Athènes (le début de son déclin ; finalement, un peu comme le *performance art* vis-à-vis du théâtre).

Diogène, c'est le modèle du vagabond "hippie" souverain, homme jovial et joyeux, pas « victimiste » pour deux sous. Son arme, le rire, surplombe tout discours théorique ou dogmatique (il considère que le danger du savoir réside dans le caractère morbide de dépendance à la théorie). Sa manière "immanente" d'être au monde, loin des idées à incarner, dépasse tout discours, l'absorbe

¹²⁴ En effet, nous sommes dans la période des revendications (mai 68 n'est pas loin). Voir, pour exemple, le *No manifesto* d'Yvonne Rainer (1964), disponible sur : http://fr.wikipedia.org/wiki/Yvonne_Rainer

¹²⁵ BUTLER Judith. *Le récit de soi*, Paris : PUF, 2007

¹²⁶ Sloterdijk (*Op. Cit.*) dit que le secret de l'art est de faire coïncider le fait de montrer et celui de généraliser : le performeur est typiquement dans cette position de montrer directement ce qu'il est (surtout organiquement) parce que, de cette manière, d'un côté il revendique son droit à être généralisé (à devenir donc un exemplum, à faire de la philosophie si l'on veut, ce qui est le cas de la pire performance), et de l'autre il rit implicitement de toute la prétention de généralisation propre à l'art en général (et à la philosophie aussi).

¹²⁷ Selon la traduction française de Peter Sloterdijk (*Op. Cit.*).

¹²⁸ Peter SLOTERDIJK, *Op. Cit.*

immanquablement¹²⁹. Le kunique est celui qui connaît la vérité et qui, plutôt que de la dire ou de la théoriser, la corporise, c'est-à-dire la pratique directement dans sa chair afin de la déclarer plus fort. Ce que Diogène a finalement à dire, son corps le réalise dans une pantomime tellement directe, qu'il éteint l'incendie du discours. Le kunique fait taire toutes les théories par ses mots d'esprits. On peut dire que la manière dont Diogène traite la philosophie est en quelque sorte similaire à la manière dont la performance traite le message. Le kunique est le philosophe performant par excellence.

Bien sur, on peut dire que Grotowski, par son propre principe de corporisation rigoureuse et douloureuse de la doctrine¹³⁰, est également un héritier du cynisme. Le problème, c'est qu'il n'hérite pas du cynisme originaire, soit du kunisme (qui n'est pas une ascèse masochiste), mais d'un néo-cynisme dogmatique (et le cynisme ne peut être dogmatique sans se dénaturer dans son propre opposé), analogique à l'usage cynique que firent les premiers chrétiens de leur propres corps à l'époque des persécutions (un cynisme épris de martyrologie et d'humeur sacrificielle).

III.2.10. VITEZ OU LA FIN DE LA VÉRITÉ

Vitez reprendra la conception meyerholdienne du théâtre de la convention consciente. Selon lui, le théâtre est anormal, et doit le rester. L'art est artifice, jeu de leurre perpétuel.

Vitez était traducteur et son art était de chercher des équivalents. Aussi, jouer un personnage, c'était lui donner le corps de l'acteur comme forme et substitut visible dans lequel le personnage se fondait et se confondait. Mais aussi bien que toute traduction exacte et fidèle est impossible, que toute traduction en somme est déjà trahison, Vitez voulait montrer l'écart. L'acteur ne pouvait donc satisfaire à l'idée du

¹²⁹ Pour en dire plus sur Diogène et le modèle qu'il représente, disons que son apparence choque les bien-pensants et les bons citoyens grecs : il porte tout ce qu'il possède sur lui. Il n'est impressionné que par celui qui peut rivaliser avec sa présence d'esprit, sa vivacité de réparties, sa lucidité et son indépendance totale (surtout vis-à-vis du politique). S'il repousse les besoins et limite les siens à ceux d'un animal, c'est par la moquerie, puisque, pour les satisfaire, la plupart des gens payent de leur liberté - mais s'il avait pu être dans l'aisance sans rien sacrifier à son indépendance, il n'aurait rien eu à y redire. Lui veut pouvoir être oisif quand il l'entend. C'est lui qui introduit dans la philosophie occidentale l'alliance originaire entre le bonheur, l'absence de besoins et l'intelligence.

Diogène, l'homme-chien, mordait aussi bien littéralement (physiquement) que spirituellement, et la marque de ses crocs est profonde. Il se montre critique, ironique, méprisant, émancipé et railleur de la hiérarchie, de l'ambition, du besoin de se faire valoir. Son idée de l'humanité ne peut se réaliser parmi ses concitoyens qui sont inhumains et déraisonnables puisqu'ils ne sont pas maîtres de leurs désirs et ne vivent pas en accord avec la nature. Le cynique est un moraliste. En retour, la société le stigmatise. Le cynique se définit comme un apatride, un individualiste, contre le particulier collectif.

Ses disciples ne pouvaient pas l'imiter, son enseignement reposait sur un non-enseignement.

L'homme-animal apprend à se libérer des principes de honte qui sont à la base de tout fondement socio-politique de vie en commun. La honte, bien avant la conscience, est la chaîne sociale la plus intime qui nous attache aux normes générales. Aussi, Diogène, volontairement impudique, libéré de tout « malaise de la civilisation », afin de réclamer pour le côté animal une place naturelle dans la vie, et afin de vérifier, devant les principes de la nature et de la raison, si les mœurs (conventions de la honte incluses) sont fausses ou non, brisait la politique de la pudicité. Il montre qu'en général, les hommes ont honte aux mauvais endroits (de leur *physis*, de leur animalité, qui sont pourtant innocents), alors qu'ils ne frémissent même pas face à leur démesure, aux injustices, aux cruautés, aux vanités, etc. Il avait coutume de chier, pisser ou se masturber devant les foules : la masturbation comme une attaque frontale à tous les conformismes sociaux, à toutes les élévations politiques de la vertu de tous les systèmes, mais aussi de toute politique familiale, pièce centrale de tout conservatisme.

Bien entendu, pour parler en équivalent littéraire, le rôle du cynique Diogène est le rôle comique, non tragique, la satire et non le mythe sérieux.

¹³⁰ On a dit que Grotowski pratiquait une forme moyenâgeuse d'*imitatio Christi* par la *forma vitae*, une façon de vivre la règle dans le corps. Les moines du Moyen-Âge corporisaient ainsi les valeurs chrétiennes en refusant une dualité présente dans le monde entre une doctrine prêchant la pauvreté et une pratique se réalisant quelques fois dans l'opulence. Par son théâtre *pauvre*, c'est aussi ce que Grotowski cherche à remettre à jour.

personnage et Vitez aimait le contre-emploi irréductible (d'âge, de sexe, etc.) afin que, dans la représentation, quelque chose grince, que le personnage devienne improbable, soit menacé, seulement visible à demi, et que l'interprète s'affirme comme fabricant. Il ne s'agit pas d'un effet de distanciation brechtien, mais plutôt d'une affirmation et d'un dépassement des limites propres au théâtre. Ainsi, avec Vitez, tout est traductible et en même temps inadéquat. Il faut forcer le trait et le sens. Le trait inconvenant fait alors naître un sens inouï et imprévu, qui dépasse toutes les attentes (convenues). Montrer et jouer de la différence, pour faire entendre l'écart entre le texte classique et l'époque actuelle.

L'esthétique théâtrale de Vitez, tout comme son enseignement, sont aussi faits de permutation. Selon sa formule (pour *Andromaque*), « *les acteurs jouent plusieurs rôles et les rôles jouent plusieurs acteurs* »¹³¹. Ainsi, lui qui s'appuie (et s'oppose) autant sur Stanislavski, que sur Meyerhold et (de façon moins claire) Brecht, propose régulièrement des mises en scène avec changements de rôles incessants.

Il cherche à rompre la logique du comportement des personnages, le continu, le cohérent – et les permutations en sont un outil, de même que le montage, le collage, la relativité du genre (il disait qu'il faut monter les classiques avec irrespect afin d'arracher l'œuvre à son idée convenue), etc. L'écart de l'interprète par rapport au rôle, libère le corps, l'autonomise, accentue son utilisation ludique. Ainsi il n'est investi que ponctuellement et rapidement. Le corps (et la voix) vitezien se fait alors corps graphique, exalté, postural, excessif, souvent féminisé ou androgyne, bref, maniériste.

Sa pédagogie est une révolution en soi. Selon lui, pour gagner en liberté, il faut s'entraîner. Vitez prône les exercices désintéressés, c'est-à-dire l'exercice pour l'exercice, dont ce n'est pas tant la réussite isolée de l'un ou l'autre qui importe que le passage de l'un à l'autre : un entraînement pur, dans une ambiance détendue, qui donne, selon lui, confiance et joie au comédien et l'aide au travail imaginaire.

L'École n'est pas un lieu où on apprend à jouer des rôles, l'école est un lieu pour apprendre à « devenir acteur », c'est-à-dire que Vitez n'enseigne pas *comment* jouer, son attention ne se porte pas tant sur l'élève qui joue que sur ceux qui le regardent ; Vitez entraîne au déchiffrement des signes de la scène et du jeu, il entraîne à devenir conscient de ce qu'on invente et produit. Il envisage l'École comme un cercle, « un cercle de l'attention ». Les deux pôles principaux de son enseignement sont la conscience et le savoir.

L'École n'apporte aucune finitude, elle ne forme pas, c'est-à-dire qu'elle ne conditionne pas à une forme. Vitez n'est pas un professeur, c'est un pédagogue. Il renvoie sans cesse ses étudiants à eux-mêmes. Son principe est davantage un principe de maïeutique. Il cherche à accroître les disponibilités de ses élèves en s'intéressant à leur personnalités. De même dans ses mises en scène, où il ne cherche pas à transformer ses interprètes, mais à « *les prendre comme ils sont et à les amener à jouer avec l'idée qu'ils se font d'eux-mêmes s'ils s'analysent profondément* ». ¹³² Le plus important pour Vitez, loin d'être la maîtrise technique parfaite, ou la finitude maniaque d'un spectacle (il aimait au contraire le « vite fait, mal fait »), était d'avoir une disponibilité ludique véritable.

La relativité est, chez lui, généralisée ; il n'y a plus de vérité. Vitez libère le théâtre de sa recherche incessante de vérité, pour lui substituer le signifié. C'est là une prise de liberté magnifique car, enfin, il sort d'une dialectique sujet-objet qui a dominé le

¹³¹ Antoine VITEZ, *Écrits sur le théâtre, Tome 1 : L'école, Op ; Cit.*, p. 112.

¹³² *Ibid.*, p. 17.

théâtre depuis l'avènement de la mise en scène. Nous reparlerons¹³³ de cette prise de position. Par contre, la pensée est primordiale. Il faut que l'interprète, qui s'est nourri théoriquement avec l'aide de Vitez, montre sur scène « *la force violente des idées, comment elles ploient et tourmentent le corps.* »¹³⁴
L'École n'est qu'un lieu où réinventer perpétuellement le théâtre – elle n'amène sur aucun débouché.

III.3. L'influence du *performance art*, etc.¹³⁵

« *Le théâtre est faux, dit Marina Abramović, il y a une boîte noire, vous payez pour un billet et regardez quelqu'un qui joue la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel, et les émotions ne sont pas réelles. La performance est exactement à l'opposé : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept différent. Il s'agit de la vraie réalité.* »¹³⁶

Par cette formule de Marina Abramović, on voit tout de suite la ligne de partage exemplairement claire entre le théâtre et le *performance art* (celui-ci réduit l'espace de la fiction), qui n'aura de cesse de se brouiller dans le théâtre contemporain. C'est tout le rapport à l'authenticité, à la croyance et à la fiction qui se voit modifier avec le développement du *performance art*.

III.3.1. LE NÉGATIF DU THÉÂTRE

Le *performance art* (cf. « Glossaire » pour une définition), dont le cadre d'émergence se trouve plutôt du côté des arts plastiques (RoseLee Goldberg en retrace l'histoire à travers les différentes avant-gardes dans son ouvrage *La performance, du futurisme à nos jours*¹³⁷) et qui n'aura de cesse de s'hybrider avec les arts connexes, se détermine comme un « art du vrai » qui, par essence, repose sur le *hic* et le *nunc* de la présence du performeur, la non-répétition et ne devait pas entrer dans l'économie de sa propre reproduction. Les *Performance studies*¹³⁸ de Schechner sont orientées sur le faire, sur le *doing* et le *undoing*, ou *l'en train de se faire et de se défaire*. Le *performance art* peut se définir comme une sorte de négatif, et non de négation, du théâtre (sinon il faudrait abandonner totalement la représentation et le spectacle, ce à quoi peu de performances ont prétendu – ce fut cependant l'aboutissement du Happening).

A l'origine, il répond à un désir d'aller à l'encontre des qualités associées aux arts de la scène (virtuosité, répétition, représentation, *mimésis*, codes artistiques, habitudes du spectateur, lieux officiels,...). La réaction au théâtre a donc produit, le plus

¹³³ Cf. « Paradigmes vérité-signifié : de la performance à la performativité ».

¹³⁴ Georges BANU, *Exercices d'accompagnement. D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Saint-Jean-de-Vedas, L'Entretemps, 2002, p. 50.

¹³⁵ Je rappelle que mon intérêt n'est pas d'étudier toute l'évolution et les nouveaux développements et problèmes de cet art (le re-enactment, etc.), mais bien de voir en quoi cette discipline a modifié la conception théâtrale. En effet, la performance contemporaine déjoue et rejoue à son tour les éléments constitutifs de son histoire, tels que ceux de son ontologie (vérité, authenticité, unicité). A nouveau, elle se fait lieu idéologique pour réfléchir et remettre en cause la pensée postmoderne, dans des rapports singuliers à l'histoire. Pour plus d'informations concernant l'évolution du *performance art* en tant que tel, je recommande ART PRESS 2, n°7, *Performances contemporaines*, direction Christophe KIHM et Laurent GOUMARRE, Paris, Novembre 2007 et ART PRESS 2, n°18, *Performances contemporaines 2*, direction Christophe KIHM, Paris, Août 2010.

¹³⁶ Robert Ayers in conversation with Marina Abramović, 10 mars 2010. Disponible sur : <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>

¹³⁷ RoseLee GOLDBERG, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001.

¹³⁸ Richard SCHECHNER, *Performance Studies. An introduction, Op. Cit.*, 2006.

souvent, une série d'oppositions qui convoquaient l'authenticité contre le jeu, la personne contre le personnage, la réalité contre la scène, le réel contre l'illusion, la vie contre la représentation, l'improvisation contre l'écriture, la spontanéité contre la construction, la prise de risque et la mise en danger contre l'assurance... En effet, comme le dit Schechner : « *Être en porte-à-faux, être contre, demeure pour moi la définition la plus brève de l'avant-garde.* »¹³⁹

Même si Lacan nous dit que « l'histoire est partout », le *performance art* supprime « la grande action », « la grande histoire ». On a vu que Grotowski déjà ne définit plus son travail vis-à-vis du texte, mais cependant il ne se défait pas encore entièrement de la trame narrative : il élabore une technique et une qualité de présence qui au final, du moins pendant une bonne partie de sa carrière, servent un texte dramatique (classique ou contemporain).

En fait, derrière la « grande action » il y a l'implicite de la *mimésis* et c'est elle qui est refusée par les artistes de l'avant-garde. En effet, puisqu'il faut abolir la frontière entre l'art et la vie, il faut supprimer la « représentation » pour entrer dans la présentation, voire supprimer l'art au bénéfice de l'expérience vécue (c'est aussi ce que prôneront les situationnistes). Le spectateur doit devenir celui en qui l'œuvre se fait. Cage dit que l'art devrait être « une action dans la vie ». Le *performance art* revendique (on accorde du crédit si les préoccupations sont conscientes et revendiquées) l'exclusion de son champ de l'idée de représentation. Il ne veut plus être le miroir du réel.

Performer n'est alors pas jouer le rôle d'un autre, et l'espace ne figure pas un univers *autre*. Le performeur est *seulement* celui qu'il est, et qui, dans un temps éphémère et un lieu particulier, agit, parle, chante, danse, *ostensiblement*, qui met en scène son propre moi (avec les artifices qui lui sont nécessaires), et qui propose cette présence, qui s'adresse aux corps de ceux qui le regardent et l'entendent, et parfois entrent en contact avec lui. Le *performance art*, en art de la subversion, interagira volontiers avec les champs sociaux, économiques, culturels, politiques...

III.3.2. GROTOWSKI ET LES *PERFORMANCE ARTS* : PROXIMITÉ ET DISTANCE

On observe de nombreux points communs entre cette attitude et celle de Grotowski. Cependant, il importe de distinguer la démarche grotowskienne de celle des utopies de années '60. On a dit que Grotowski loue la vérité du corps au même titre que bon nombre d'idéologies postmodernes.

Cependant, si Grotowski est à la fois l'inventeur de certaines valeurs performatives qui marqueront la théâtralité expérimentale pendant des décennies, il est aussi, probablement, le dernier créateur expérimental qui cultive une vision religieuse avant que politique de l'action scénique (Grotowski est impolitique, son retrait du monde en est la première preuve).

Certes, les Américains de la génération de Schechner ne sont pas de réels « laïciseurs » : ils sont bien plus ingénus que cela. Il y a toujours une dérive théologique des notions performatives (qui continue aujourd'hui encore à nous affecter), et le premier responsable en est Grotowski. Il est celui qui a créé l'absolutisme esthétique de l'axe « vérité-présence-sainteté » qui a convaincu trois générations d'artistes de la scène à cultiver un « victimisme » sacrificiel comme atout poétique. Mais, ces nouvelles générations croient, en général, que le paradigme

¹³⁹ Richard SCHECHNER, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Op. Cit., p. 17.

sacral inventé par Grotowski est automatiquement efficace lorsqu'on en fait un nouveau paradigme de participation politique¹⁴⁰.

Le problème est donc encore et toujours celui de la croyance, le *performance art* se faisant sous-produit théologique de ce qui était déjà une sécularisation des concepts théologiques. Ainsi, ce qui devrait appartenir au rang de l'esthétique continue à appartenir au rang de la morale.

Je voudrais ici prolonger la mise en comparaison avec le cynisme philosophique pour éclairer la différence entre une attitude kunique joviale (le modèle de Diogène) de certaines performances, et cet autre type de cynisme « victimiste » auquel on peut donc se retrouver confronté.

Loin d'être celui du jovial vagabond Diogène, qui n'est pas dans l'autosacrifice mais plutôt dans une façon de vivre immanente et consentie pleine d'humour et de joie, on peut rapprocher cet autre type de cynisme de celui de Lucien¹⁴¹, qui vécut cinq siècles après Diogène, quand le cynisme est finalement devenu une mode : soit un cynisme seigneurial cultivé et conservateur, éventuellement masochiste ou martyr, emprunt de haine, qui s'accorde volontiers avec des tendances hautaines et vaniteuses et un certain désir de reconnaissance. Le rire de Lucien est un rire sans joie, et le ton de nombre de performances moralisantes s'en rapproche.

On peut dire que Grotowski a fondé une psycho-esthétique du théâtre où la vérité est devenue l'objet d'un acte immatériel de *foi* (la foi de l'acteur saint, mais également la foi du public qui adhère à la vérité *sans masque* de la pièce). Et on retrouve cette psycho-esthétique dans *les performance arts*. En effet, lorsque Abramović dit que « dans la performance tout est vrai », elle dit, en fait, que cela est vrai dans la mesure où le public *accepte* de croire que la vérité sacrée et corporelle existe, que cela est vrai, uniquement parce que le sang qui coule est « littéral ».

Là, la distinction entre le mode de croyance dans le théâtre traditionnel et celui créé par Grotowski, et reprise par les performeurs postmodernes, devient claire : il ne s'agit plus de la *suspension of disbelief* (la suspension de l'incrédulité) du spectateur traditionnel qui décide de faire mine qu'il croit à la fiction de la scène pendant une heure, mais d'un *statement of belief* (une déclaration de foi) qui doit poursuivre le spectateur chez lui, et qui n'admet nul cynisme, doute ou scepticisme – puisque seul le scepticisme permettrait de démasquer le martyr du performeur comme une

¹⁴⁰ On peut dire que mai '68 est le dernier soubresaut idéologique d'une époque marquée par une terrible anémie de l'élément religieux autant que de l'élément politique. Résultat : l'art est appelé à récupérer les restes de la religion et du politique.

¹⁴¹ Peter SLOTERDIJK, *Op. Cit.* : A l'époque de Lucien (env. entre 120 et 180 PCN), il y a plusieurs écoles de cynisme, mais le plus celui-ci souvent a beaucoup changé, et finalement n'a de commun avec le cynisme de Diogène que le nom. Tout d'abord, c'est devenu une véritable mode, une pratique de groupe, dans un empire romain beaucoup plus écrasant que le monde grec, à l'intérieur duquel et sur lequel l'individu n'avait plus pouvoir d'influence. L'idéologie civique et l'esprit de la *res publica* - qui font la force de la cité grecque - sont en voie de périr. Le besoin d'auto-affirmation individualiste va croissant et on se presse dans les écoles de philosophes. Dans les milieux bourgeois individualistes, on méprise volontiers la "nouvelle génération" d'individualistes des sectes philosophiques "d'en bas". Une des plus anciennes voix ironiques, cultivées et conservatrices de ce milieu privilégié est celle de Lucien, modèle d'un nouvel accent cynique qu'adoptent les intellectuels de l'époque dès qu'on provoque leur mépris. Ce cynisme n'est plus celui du sage inculte sympathique mais celui d'une attaque cultivée contre les représentants du vain savoir, les "clabaudes" incultes. La tendance de Lucien pulse avec l'exaltation hautaine, naïve, pédante, vaniteuse, certainement à un moment un certain désir de gloire, où les traits masochistes et martyrs peuvent avoir joué un rôle. Lucien devient un idéologue cynique qui, appartenant à la classe dominante et cultivée, qualifie ceux qui critiquent le pouvoir de fous ambitieux. C'est un cynisme opportuniste et conservateur.

De Diogène à Lucien, on observe le passage d'une critique populaire, humoristique et souveraine, à une critique cynique et haineuse des maîtres méchants car se sentant mis en question.

convenable spectacularisation hystérique, c'est-à-dire de la performance d'un corps qui est d'autant plus mensonger qu'il croit sincèrement (ou feint de croire) à sa souffrance.

Je pense, au vu de tout ce que nous avons dit, que le véritable défi de la mise en scène contemporaine, lorsqu'elle fait siens les protocoles performatifs, est de les laïciser. Si la performance a déplacé le lieu de la vérité du transcendantal à l'immanent (ce qui est la vraie différence entre le théâtre traditionnel et celui des années '60), ce n'est qu'un mouvement similaire à celui de la sécularisation des termes religieux qui crée une néo-religiosité.

La vraie révolution de la performativité sera de considérer qu'il n'y a plus de vérité unique (et c'est déjà le point de vue de Vitez), et donc qu'il faut aussi bien dépasser l'incarnation que la corporisation, c'est-à-dire qu'il faut décentrer la performativité du corps dogmatisé, afin d'échapper pour de bon au glissement de la vérité (j'y reviendrai¹⁴²).

La question qui se pose, en vue de cette laïcisation, est celle du vocabulaire, car comme le dit Nietzsche : « *Les inventeurs sont avant tout des nommeurs* ». Je disais, au début de ce travail, qu'il fallait peut-être remplacer le terme de « metteur en scène » par celui de « créateur scénique ». En fait, il serait préférable de parler de « faiseur », afin de ne pas tomber de nouveau dans un vocabulaire mystique ou religieux.

De même, tout au long de ce travail je n'ai cessé d'utiliser le terme de « présence », notion qui a été objet d'un « culte substitutif » dont sont dérivés tous genres d'implications théologiques. Aussi faudrait-il réfléchir à un équivalent afin de traduire dans un langage laïcisé, ou plutôt, se demander quelle serait la réédition de la *présence* une fois obtenue sa sortie d'un horizon théologique et mystique. Commençons par rendre à la sacrée *présence corporelle* du dogme performatif sa contrepartie paradoxale avec le concept de *présence d'esprit*, soit la capacité de répondre en temps réel aux situations problématiques d'une manière impeccablement et exactement ludique, qui démonte toute position dogmatique, toute fausse gravité (la qualité du kunique par excellence). Le performeur n'est alors plus le sujet sacrificiel et même il est capable de se moquer de sa propre position.

III.3.3. CRÉER UN VIDE – PROVOQUER – ÉMANCIPER

Puisque l'œuvre doit se faire *dans* le spectateur, être une expérience, la *performance art* cherchera souvent à *provoquer* le public. Étymologiquement, *pro-vocatio* désigne le fait d'« appeler quelqu'un ou quelque chose devant quelqu'un » ou « à la place de ».

Sa stratégie consiste à créer un vide (pas son absence de technique, de fiction, par l'interruption ou la neutralisation de la narrativité en isolant et en répétant une pièce d'action, parce qu'il est le négatif du bon acteur, parce que le performeur « bad » en scène, etc.) que le spectateur sera obligé de remplir. Celui-ci devient proactif (il s'interroge sur ce qu'il voit, il réagit, etc.) Cette stratégie de création du vide est donc une façon d'appeler littéralement le spectateur *dans* la performance.

Le performeur glisse rarement, dans sa performance, *un* sens qu'il faudrait restituer, ou auquel le spectateur devrait s'accorder. Il refoule le spectateur en attente

¹⁴² Cf. « Paradigmes vérité-signifié : de la performance à la performativité ».

d'explications, pour le renvoyer à ses facultés propres, afin qu'il réévalue ses *habitus* de spectateur. Plutôt que de s'interroger sur le sens que l'artiste a voulu conférer à son œuvre, le spectateur est invité à prendre le dessus sur les intentions supposées et à exercer son propre pouvoir d'analyse. La performance, par conséquent, aurait pour projet d'ouvrir le regard du spectateur, de faire travailler sa pensée, de le solliciter, tandis que dans le modèle traditionnel, le spectateur reçoit, avec l'œuvre, les clés pour la lire.¹⁴³

Si on applique au champ théâtral le principe d'égalité intellectuelle développé par Rancière dans son essai de philosophie de l'éducation, *Le Maître ignorant*¹⁴⁴, la performance serait le médium qui permettrait de renverser le rapport d'autorité séparant l'acteur du spectateur. Plutôt que d'essayer de transformer la soi-disant passivité du spectateur en pouvoir d'agir, comme Brecht, par exemple tentait de le faire avec une stratégie pratiquement opposée, l'artiste performeur, véritablement soucieux de l'émancipation du spectateur reconnaît à ce dernier une activité sensible et intellectuelle déjà productrice de sens. Le *performance art* ne cherche pas tant à travailler l'imaginaire du spectateur que son intellect. Toute performance, encore aujourd'hui, n'est finalement intéressante que de par les interrogations qu'elle suscite, le non-dit qu'on y décèle, ce qu'elle laisse remonter à la surface de nos propres incertitudes.

III.3.4. DÉRIVES DU *PERFORMANCE ART* ET CONTAMINATIONS MULTIPLES

Aujourd'hui cependant, après 40 ans de *performance art*, la question qui semble se poser au performeur est « Comment créer un vide suffisamment intéressant ? », c'est-à-dire, qui suscite autre chose que du désintérêt. En effet, tout ce que le *performance art* met en branle repose sur le socle de l'authenticité du performeur. Or, il semble parfois que ce dernier a trop pris au pied de la lettre ce que Walter Benjamin exprime remarquablement dans *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*¹⁴⁵, à savoir que l'aura (la présence) et l'authenticité étaient liées au *hic et nunc*.

Si certaines performances se fondent, pour ainsi dire, sur une prestation de *haut profil* (c'est la stratégie du spectacle traditionnel, c'est-à-dire le développement d'une habileté particulière, la maîtrise d'une tradition et d'une technique, sans *mimésis*, qui se réalisent dans l'excellence généralement physique d'un « faire » : l'acrobatie en première ligne, tous les arts du cirque ensuite, la magie, la musique, les chanteurs d'opéra, la danse classique - et sous cet angle, on comprend pourquoi le sport suscite un tel intérêt dans les arts scéniques aujourd'hui), d'autres performances considérant que la subjectivité ne s'objective pas, réclament dès lors leur droit à une subjectivité auto-affirmée et immanente (qui va aller vers un exhibitionnisme de plus en plus intense, contre l'isolement de Grotowski qui se cache des yeux du monde). Le performeur fait confiance à sa vérité et à son immanence pure, il estime que son corps et sa vie sont suffisamment intéressants pour eux-mêmes et qu'ils ont

¹⁴³ Le paradoxe inhérent à un tel projet tient au fait que, dans bien des cas, plutôt que de se sentir libre d'interpréter à sa guise les performances, le spectateur sort désabusé de l'expérience. Dans les faits, la performance est encore reçue comme une forme élitiste de l'art contemporain.

¹⁴⁴ Jacques RANCIÈRE, *Le maître ignorant*, Paris, 10/18, 2004.

¹⁴⁵ Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2012. Cela voudrait aussi la peine, à l'éclairage de Benjamin, d'examiner tout ce que le cinéma et sa technique ont apporté, indirectement, en terme de révolutions du jeu et de la réception au théâtre (par la discontinuité des causalités psychologiques, le montage, la succession d'actions isolées,...)

suffisamment de charisme ; il supprime non seulement toute fiction, mais également toute habileté et c'est en ne faisant « rien » (ou à peu près) que sa performance s'accomplit, déplaçant sa responsabilité sur le public puisqu'il oblige l'audience à réaliser sa présence, à être là pour le faire exister. La performance se fonde alors sur une prestation *bas profil*.

C'est une forme de radicalisation de la dialectique entre sujet-objet que nous avons définie plus haut, une radicalisation de la démarche entreprise par Grotowski (chronologiquement cependant, les deux pratiques coïncident). Le *performance art* ne s'élabore même plus à partir de la maîtrise d'une technique (Grotowski exécrait d'ailleurs les happenings et les performances de son époque qui, selon lui, « relèvent seulement un manque de métier »¹⁴⁶).

Aussi est-il peut-être dramatiquement simple d'être un performeur dans le monde postmoderne. De « souffrir » pour autrui, d'être le martyr, de s'exposer, de se montrer sans masque, parce que nous vivons dans un monde de l'exposition. On peut donc envisager la position du performeur comme la façon la plus simple, cynique (« mordante ») à l'origine mais banale aujourd'hui, de répondre à ce que le monde attend de soi.

On comprend que pour beaucoup, la réaction sera de défendre la place l'acteur traditionnel, qui semble-t-il, parce qu'il est dirigé par quelqu'un d'autre et qu'il cherche à entrer dans la peau d'un autre ou faire entrer dans sa peau un autre, fait un effort plus grand.

Ce qui manque ou ennueie aujourd'hui dans le *performance art*, c'est le rapport (l'absence de rapport) à l'altérité, à la différence. Or, l'excellence, l'habileté, la technique sont de très bons moyens pour créer de la différence : « je te montre que je suis capable de faire quelque chose que tu es incapable de faire, je suis meilleur que toi. » La différence crée l'écart, le manque, et le manque est la base de la dynamique de désir, de création, de changement.

Une stratégie de la performance moderne (que je trouve personnellement particulièrement goûtue) consiste, en montrant une habileté, à faire apparaître autre chose qui est une incapacité, métaphoriquement un bégaiement, une honte de langage, ou une singularité. C'est alors tout ce que le performeur n'a pas réussi à dissoudre de lui-même dans la perfection, son *résidu*, qui fait sa présence.

Cela dit, toutes les conceptions du *performance art* vont avoir des effets de retours sur un théâtre qui, de plus en plus, va se tourner du côté d'autres disciplines (la performance et la danse, parce qu'elles mettent aussi en jeu des corps vivant, sont, de tous les arts, ceux dont la proximité avec le théâtre est la plus agissante – et, puisqu'elle se détachent plus tôt et surtout plus aisément des questions de personnages ou de fiction, vont stimuler le théâtre dans cette voie). La danse est sémiologiquement moins complexe : en danse contemporaine, un danseur qui effectue des mouvements n'est « qu'un » danseur¹⁴⁷. Son *identité* n'est pas altérée.

¹⁴⁶ Jerzy GROTOWSKI, *Op. Cit.*, p. 85-86 : « Quant aux lamentables spectacles que l'on peut voir dans l'avant-garde théâtrale de nombreux pays, ces ouvrages chaotiques et avortés pleins d'une soi-disant cruauté qui n'effrayerait pas un enfant, quand nous voyons tous ces happenings qui révèlent seulement un manque de métier, des tâtonnements et de l'amour pour les solutions faciles, des spectacles qui sont violents uniquement en surface (ils devraient nous blesser mais n'y parviennent pas) – quand nous voyons ces sous-produits dont les auteurs appellent Artaud leur père spirituel, alors nous pensons qu'il y a peut-être vraiment de la cruauté, mais seulement envers Artaud lui-même. »

¹⁴⁷ Et n'est-ce pas la danse qui réalise en premier le rêve deleuzien d'un « théâtre de répétition » dans lequel « on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire » ? (Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 19)

Le public regarde ou reçoit l'*effet* des gestes que le danseur produit, son énergie et son habileté physique.

Le théâtre veut lui aussi accéder à ce partage d'expérience, en empruntant des chemins détournés de la *mimésis*, et en usant de toutes les disciplines et des toutes les nouvelles techniques. Avec la *mimésis*, c'est la question du personnage qui est affectée. Tant que le personnage (si décomposé, mince, pâle, faible, insignifiant soit-il) est possible, c'est qu'il y a de la *mimésis* (même minime) en scène.

Les contaminations entre les disciplines sont multiples. En danse, le courant le plus manifeste de cette contamination est la non-danse (comme on parle de non-jeu au théâtre). La performance se laissera aussi contaminer par le théâtre et prêter attention aux costumes, à la lumière, aux décors, et aux structures de la narration. Un des points essentiels est que les interprètes de performance renouent avec une formation d'artiste.

Pour le dire plus précisément, le *performance art*, par essence, ne pouvait que se modifier (et donc être déjà autre chose que du *performance art*) ou disparaître ; c'est même l'horizon de la performance que d'être un art de la disparition.

En effet, nous avons déjà parlé du lien que Schechner, parmi d'autres, va réinstaurer entre performance et rituel, comme s'il fallait, par un retour aux sources du théâtre, retrouver, dans le théâtre, la puissance du rituel transformateur de réalité. Toute l'historiographie du *performance art* est pleine de ce malentendu de la restauration des origines. Or, l'origine loin d'être ce qui définit l'essence d'une chose, est ce qui la dissout. Schechner, lui-même, alors que le *performance art* était encore en plein essor, en avait déjà prédit le déclin.

En fait, dès que le *performance art* apparaît, il produit ses possibles dérives. En effet, de plus en plus, il efface les différences entre l'art et la vie, il fait disparaître la dialectique entre présence et fiction, et certaines performances « banales » (*bas profil*) énoncent et dénoncent les limites de sa poétique qui est sa dilution dans le quotidien. Alors, la performance devient simplement la réalité.

Or, Arielle Meyer MacLeod et Michèle Pralong¹⁴⁸ expliquent que la théâtralité n'est possible que du fait d'une séparation entre le quotidien et un univers sémiotique (de représentation). Pour qu'il y ait théâtralité, il faut qu'il y ait création d'un espace autre que le quotidien. Bien qu'elles parlent des possibilités de diminuer au maximum la fiction, la *mimésis*, les couches signifiantes, de tous les jeux de trouble qu'il existe aujourd'hui entre les espace de la fiction (du théâtre) et du quotidien, entre la représentation et la réalité, de toutes les transgressions, les pactes biaisés, les *intranquillités* instaurés dans les modes théâtraux contemporains, elles insistent sur le fait que jouer *sur* la frontière, c'est maintenir la frontière. La frontière doit continuer d'exister, même si elle est rendue poreuse. Dès le moment où il n'y a plus du tout de frontière, la théâtralité échoue. Comme le dit Barthes, il s'agit bien d'une production « d'effets de réel », et non de réalité.

Ainsi, la performance jouera en permanence avec la possibilité de son propre échec et se fera le genre « terminal » de tous les arts : tous les arts se terminent, à un endroit, par la performance, se liquéfient dans la performance, « l'art dans la vie », puisque celle-ci n'a pas le garde-fou de l'espace sémiotique, ni celui d'une formation, d'une technique ou d'une habileté particulière. La performance est ce temps critique qui vient ponctuellement pointer une crise esthétique ou politique et qui, dès lors, n'a pas vocation à se maintenir. Elle est par nature un art éphémère. Pourtant, le

¹⁴⁸ Arielle MEYER MACLEOD et Michèle PRALONG, *Raconter des histoires : quelle narration au théâtre aujourd'hui ?* Genève, MetisPresses, 2012.

performance art fera de sa précarité sa propre stratégie de résilience. Sa vocation serait donc plutôt de se maintenir comme état terminal et à la fois *définitif* des arts.

III.3.5. PARADIGMES VÉRITÉ-SIGNIFIÉ : DE LA PERFORMANCE À LA PERFORMATIVITÉ

La stratégie pour éviter cette dissolution de l'art est de considérer que l'objet de l'art n'est pas « la vérité du monde » mais « le signifié du monde » (ce débat est un problème philosophique colossal, dans lequel je ne peux m'aventurer – qu'on excuse donc mon résumé). Si on considère en effet que le but de l'art, l'objet de l'art, est la vérité, on perd sa spécificité car il ne s'agit plus de voir ce que l'art doit faire, mais plutôt où est la vérité car l'art devra s'y plier. En effet, le problème structurel fondamental de la demande de vérité en art, est que le concept de vérité est en soi intolérablement glissant, et qu'il se prête à tout moment à être séquestré sur le plan d'immanence le plus à la mode.

Certes, il y a eu déplacement du lieu de la vérité du transcendantal à l'immanent. Mais ce déplacement n'est qu'une décision dogmatique. Dans l'absolu, le modèle de l'immanence n'est pas plus vrai que celui de la transcendance. La vérité n'est liée qu'à son époque. Par exemple, si le corps physique est le porteur présent de la vérité, toute la vérité du théâtre sera envisagée dans la littéralité du corps. Donc, personne n'osera dire que Abramović est fausse, précisément parce que son corps et les événements de son corps (par exemple, le sang qui s'écoule d'elle) sont *littéraux*. Alors qu'en fait, n'importe quel philosophe jusqu'au XIXe siècle, ou n'importe quel psychanalyste jusqu'en 1950, aurait pu affirmer en toute sécurité, précisément de par sa littéralité, que cela était *faux*.

En revanche, si l'art est une voie de recherche du signifié (une fabrication de signes), alors le plan d'immanence de l'art est équivalent au plan d'immanence des signes, et ceux-ci sont porteurs de différence. Ils sont alternatifs à la gesticulation du réel. Ainsi, l'art, s'il veut éviter son évaporation complète dans le réel et le quotidien, dans le banal pourrait-on dire, doit réapprendre à mentir. Si la vérité du théâtre est la performance, celle-ci ne devient intéressante que lorsqu'elle devient du théâtre.

Mais il ne s'agit pas de revenir à ce qui était avant. Le problème maintenant sera de styliser les symptômes de la réalité pour fabriquer du signifié. Si on continue effectivement à utiliser l'immanence pure (la présence pure), l'idée est d'utiliser ses signes pour qu'ils signifient plus que ce qu'ils signifient dans la réalité. Ainsi, un même geste, un même objet, un même matériau se charge d'ambivalence. Le régime de la performativité n'est donc plus celui de l'illusion, ni celui de la performance « bas profil » (une présence qui limite le corps à sa gloire *hic* et *nunc*, dans l'affirmation pauvrement identitaire que ce corps est un médium pour l'art).

Goffman peut alors inspirer une deuxième réaction à sa théorie de l'artificialité des relations sociales, du *faux* de la vie. Plutôt que de devenir un lieu de l'hyper-vérité, du super-vrai, d'une éradication du masque, le théâtre doit montrer que, dans la vie, il ne s'agit pas de présence, mais d'un agencement de soi, de son masque, d'une *auto-présentation*. C'est un des sauts qui permet de quitter le domaine du *performance art*, qui se veut art du vrai, pour tomber dans la performativité qui est plus fille de la présentation que de la présence et qui va se délier du concept de la vérité.

La notion d'authenticité, dans un certain théâtre contemporain, n'est donc pas basée sur l'utopie d'une présence sincère assignée au lieu fictif qu'est le théâtre (en

opposition au lieu de la vérité que serait la vie), mais sur le constat anti-utopique de ce que toute réalité de la présence sociale est fictive par essence. Alors, le théâtre se doit d'être exactement fictionnel, comme la vie, dont il dénonce et met à nu les patrons.

Pour reprendre le raisonnement sur la dialectique entre objectivité et subjectivité entamé dans le passage sur Grotowski, on peut dire que la postmodernité relance cette dialectique mais qu'elle renverse les hiérarchies établies précédemment : désormais, il s'agit, soit de produire la « subjectivité absolue » de Grotowski (mais déjà sans les outils objectifs de sainteté et de maîtrise technique que Grotowski avait établis – d'où le caractère souvent « mièvre » de la prétention de subjectivité terminale de la performance récente), soit une « subjectivité relative » qui, n'étant plus le moyen d'une objectivation (dans un personnage), devient une fin en soi.

Ce qui compte le plus n'est pas d'aboutir à une subjectivité, mais de savoir agencer sa relativité. De savoir, en somme, que si je renonce à m'objectiver dans un personnage, je ne pourrai obtenir la manifestation de ma subjectivité que dans des termes très relatifs, devenant, moi-même, mon personnage, c'est à dire ma propre objectivation relative (c'est ce que Xavier Le Roy veut dire lorsque il parle de « *self/unfinished* »).

Dès que la performance va accepter de jouer avec les champs de la fiction, elle va devenir plus bavarde et définitivement brouiller la frontière avec le théâtre qui devient si poreuse que la distinction entre les deux disciplines se fait obsolète. Au contraire, c'est le plaisir de l'hybridation des arts qui va gagner du terrain.

Il est légitime de vouloir, comme Artaud, *croire* au théâtre, au performeur dans sa présence immanente, afin de pouvoir adhérer à ce qu'on voit. Mais, ce n'est parce qu'il réussit à faire croire que le performeur n'est pas en train de mentir, et de le savoir, d'en être conscient. Dès qu'il mêle sa performance avec son jeu, le performeur-acteur se fait menteur professionnel, manipulateur. Il dit à son public : « Vous pensez que vous m'avez sous les yeux, mais je vous mens, ce n'est pas moi ». C'est un fabulateur de présence. Un nouvel illusionniste.

En fait, l'illusion a été déplacée de la machine théâtrale (elle est maintenant avouée, difficile de la faire oublier) à l'interprète lui-même, à son statut. Mais le performeur-acteur dit encore : « Cependant, cette fabulation est ma seule vérité. J'ai conscience que je n'en ai d'autre. Sous le masque, il n'y a rien. »¹⁴⁹ À l'image du travesti, en enfilant son costume, l'acteur-performeur ne fait que devenir plus transparent. Il se pare et la surface qu'est sa parure est la seule possibilité de le saisir : il ne faut pas dénuder pour montrer, il faut habiller. C'est ce qu'a mis à l'honneur Alain Platel avec *Gardenia*¹⁵⁰.

On voit immédiatement le lien aux formes d'auto-narration : à l'autofiction (la capacité *avouée* à fictionnaliser sa propre vie) ou, plus sournois, sans pour autant être plus intéressant, au récit/à l'expression de soi (Liddell par exemple), c'est-à-dire que le performeur se veut sincère, réel, basique, organique (dans cette optique, le *performance art* est le triomphe de l'immanence du récit de soi).

¹⁴⁹ C'est la théorie de Erving Goffman (*Op. Cit.*)

¹⁵⁰ Spectacle sur et avec des travestis. À ce sujet, je ne peux, par ailleurs, que recommander le film culte *Paris is burning* qui laisse entrevoir tous les jeux de trouble entre l'être et le semblant, et le devenir réel et le fabriqué, et entre le désir de correspondre, l'impossibilité à y parvenir et le surpassement de la réalité, entre réalité sociale et fantasmée, entre les icônes, la mode et les marginaux, etc.

Mais la pureté, la vérité du récit de soi est déjà un leurre. En effet, dans *Le récit de soi*¹⁵¹, Butler, dans la continuité de Goffman, expose la problématique de la véracité et de l'authenticité du *je*. Dans son essai sur la définition du sujet, la possibilité de dire le « soi » et de réfléchir aux conditions d'une éthique, elle avance que la narration que l'on fait de soi est déjà et toujours une fiction influencée par le narrataire (celui à qui l'on s'adresse) : le *je* n'a pas d'identité prédéterminée mais se construit tant dans l'acte de parole que par le lien avec la personne à qui l'on s'adresse. Toute parole est son nom propre est donc déjà, d'après Butler, une autofiction.

Tandis que dans l'autofiction (avouée), le performeur *feint* tout le temps d'être sincère, mais il est sa propre fiction. Son art tient beaucoup de la narration, de l'art de dire du mensonge. L'expression de la présence est bien le fait de se présenter, ce n'est pas un dévoilement, c'est une élaboration. Cette rupture d'avec soi (d'avec son sujet) est pourtant la seule vérité du performeur.

Un exemple particulièrement troublant de ces jeux de fabulations est celui d'Eszter Salamon dans *Mélodrama*, une « performance documentaire » dans laquelle la performeuse re-enact des interviews qu'elle a mené avec une homonyme hongroise de 62 ans, qui lui a raconté sa vie. Il n'y a pas de personnage dans cette performance, ni de fiction à proprement parler.

Eszter Salamon auto-agence sa présence pour faire ressurgir chez elle les gestes et les intonations de l'autre Eszter Salamon. A partir d'éléments réels, elle joue sur le trouble de l'identité qui devient plus que perméable (puisqu'elle partage jusqu'à son nom avec celle qu'elle incarne), sur le trouble de la nature même du « moi », ainsi que sur le trouble des temporalités et des espaces, mais interroge également la possibilité de l'incarnation d'un autre (réel) dans sa propre chair.

Elle dépasse le champ de l'autofiction puisque, bien qu'elle représente (une) Eszter Salamon, cette dernière est physiquement une autre qu'elle. De façon subtile, la performeuse réintroduit donc des notions appartenant clairement au théâtre traditionnel dans une matière qui se compose avant tout du réel (le documentaire).

On voit aussi le malin plaisir que les artistes pourront prendre à développer des formes de conférence-spectacle, qui va devenir le format de l'agencement de la vérité scientifique et de sa manipulation afin, soit de dénoncer le trouble entre la réalité et la fiction (*After the Walls (Utopia)* de Vandalem par exemple), soit de faire apparaître autre chose dans la réalité (comme dans *Produit de circonstances* de Le Roy). Nombreux sont ceux également qui vont travailler autour du « discours légitime » (scientifique, technique, médiatique, politique, etc.) afin de dénoncer leurs propres stratégies d'agencement de la réalité et de manipulation.

On peut également citer le cas de Jérôme Bel qui ne se définit (lui et son œuvre – *Le dernier spectacle* étant emblématique) que comme le produit d'un tissage de danses qu'il a vues. Bel n'existe *que* dans son « intertextualité » ou « interchorégraphie », il ne se définit *qu'en relation* avec ses référents, que dans sa capacité à s'auto-présenter comme héritier de tel et tel chorégraphe¹⁵². Il agence son aura de façon décomplexée en copiant ouvertement et de façon revendiquée le travail des autres

¹⁵¹ Judith BUTLER, *Le récit de soi*, *Op. Cit.*

¹⁵² Cf. « About *The last performance* », une conférence de Jérôme Bel disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=OGpsTArU82Y>

(et on verra¹⁵³ que la copie en art est une façon de procéder purement laïque, puisqu'elle nie toute prétention à l'authenticité, au vrai). Derrière son masque postmoderne, Bel s'avoue vide et incapable de produire par lui-même de la danse. Il n'y a rien sous sa fabulation de chorégraphe-voleur.

Par ailleurs, on a tendance à dire que Bel est plutôt humaniste, tendre, émouvant, etc. mais en vérité, il est extrêmement cynique : il fait un usage cynique-moqueur du contenu de ses spectacles et de ses interprètes dont il révèle la présence malgré eux (*Gala, The show must go on, Disabled Theater, etc.*), dans le sens que les interprètes ne peuvent pas connaître tous les tenants et aboutissants de ce qu'ils sont en train de faire et qui flirte toujours avec le ridicule (le cynique est aussi celui qui trompe les autres à hauteur de sa connaissance supérieure).

Si Grotowski cherchait, de façon kunique, les *besoins minimums* du spectacle avec le théâtre pauvre, Bel cherche plutôt *cyniquement* comment évacuer et automatiser le spectacle (ses dramaturgies en forme de listes en sont un moyen : il n'y a aucune surprise structurelle chez Bel). Notons que le passage du kunisme au cynisme¹⁵⁴ tient tout à fait d'un glissement similaire à celui qui se produit entre le performeur et le metteur en scène, c'est-à-dire entre celui qui connaît ou croit connaître la cause signifiante qu'est son corps présent, et celui qui a, de cette auto-connaissance, une connaissance au second degré, et qui est donc en position de manipuler au deuxième degré l'effet que le performeur ne se sait pas être en train de produire.

III.3.6. RÉINTRODUCTION DU METTEUR EN SCÈNE

On l'a dit, la crédibilité du spectateur se modifie et évolue. Si cela est vrai vis-à-vis du type de présence de l'acteur, cela est aussi vrai pour le dispositif scénique. Pendant 30 ou 40 ans, la performance au sens large (le théâtre influencé par le *performance art*) a joué à contaminer la fiction de tous les signes de la réalité. Ce sont les irruptions du réel dont parle Lehmann¹⁵⁵, éventuellement de cruauté *crue* (vis-à-vis de la présence : la nudité d'un corps, l'énergie libérée par un effort physique réel, etc. ; vis-à-vis du dispositif, tout inclusion de la démonstration d'une habileté : la musique live, la chorégraphie, le numéro de cirque, etc). Mais cette stratégie tend à fonctionner de moins en moins bien¹⁵⁶ : il y a aujourd'hui déplacement de la réalité, qui devient une fiction au deuxième degré ; la réalité, parce qu'elle se trouve dans un théâtre, est déplacée.

Techniquement, le problème revient à la mise en scène : soit elle se laisse surprendre par cet effet, et en devient la victime ; soit elle s'en fait maître et se demande comment déplacer ces signes-là. Comment faire pour que le réel (qui, dans la vie, n'est que le réel et ne signifie que son évidence), sur scène, devienne un

¹⁵³ Cf. « Expérience n°3 : La copie ».

¹⁵⁴ Le kunique (le philosophe-performeur) a une connaissance du monde qu'il corporise afin de la partager à tous et de la déclarer plus fort. Par sa façon d'être et ses mots d'esprit, il surplombe et fait taire tout discours ou théorie. Le cynique possède exactement les mêmes savoirs que le kunique, mais il a décidé de ne pas les partager, de les taire et d'adopter la mauvaise foi afin de manipuler son entourage (Peter SLOTERDIJK, *Op. Cit.*).

¹⁵⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Op. Cit.*

¹⁵⁶ Si une chaise dans la vie est un signe, sur le plateau de théâtre, une chaise est un signe de signe (et si c'est chaise devient une montagne, elle est un signe de signe de signe). Quand il se produit une irruption du réel (par exemple, quelqu'un saigne), je ne vois plus un signe de signe sur scène, je vois directement le signe. Je pense « c'est du vrai sang » et cela déplace ma perception. Mais si je suis habitué à cette stratégie, elle devient déjà, et à nouveau, le signe d'un signe, et cela ne me déplace plus. Ainsi l'étape ultime de cette logique serait de se tuer sur scène, de la même façon que l'étape ultime de la performance serait de descendre dans la rue et de tuer quelqu'un.

signe qui signifie plus que ce qu'il signifie « évidemment », et ce depuis le premier moment. Pour ce faire, elle cherche maintenant à contaminer le réel par la fiction.

En effet, le point critique de la poétique première du *performance art*, a été de penser que la vérité et la réalité sont si puissantes qu'elles peuvent se passer d'intrigue. Et nous avons vu que cela amenait inexorablement à sa dissolution ou à son inintérêt. C'est la raison pour laquelle une nouvelle poétique de la performance va chercher à sortir de ce marécage de la performance pure et arrogante, en ne se basant plus sur une réalité *aplatie*, mais sur l'intelligence du réel : la performance se rend capable de véhiculer un dispositif d'intrigue qui donne du signifié et ouvre une autre voie de compréhension du réel.

Or, l'intriguant, celui qui fabrique du mensonge, le courtisan pour reprendre le terme de Grotowski, c'est le metteur en scène (dans *Origine du drame baroque allemand*¹⁵⁷, Benjamin mène une analyse anthropique du courtisan autant comme métaphore politique que comme père de la figure du metteur en scène et du chorégraphe). C'est la raison pour laquelle la performance se voit aujourd'hui « encadrée » à nouveau.

La mise en scène doit cependant être *incrédule*, c'est-à-dire qu'elle ne doit pas penser que le réel et la vérité, ou que le réel et le signifié, sont la même chose.

Il faut donc résoudre un paradoxe, qui est celui de *se faire metteur en scène de la performance d'autrui*. En effet, s'il n'est pas le concepteur et l'auteur de sa performance, quelque chose de l'authenticité du performeur se perd, et c'est pour cette raison que la performance s'est faite un art de la solitude. Comment, dès lors, passer de ce rapport solipsiste à un rapport dialogique pour obtenir une qualité de présence qui ait du goût ?

Je pense qu'il y a deux voies possibles : soit, il est demandé aux acteurs d'être dans une présence spontanée et brute (la présence est alors dans la continuité absolue du sujet qui ne simule pas) – le problème de la mise en scène devient, dès lors, de savoir comment enfermer cette présence dans un dispositif différenciant (qui produit de la différence).

Soit, le réel (la présence) est envisagé dans sa discontinuité et il va venir interrompre le spectacle, produire ses détraquements : la présence va surgir tout à coup et sa force, plus surprenante, en sera décuplée. Plutôt qu'un état d'immanence continu, ce sont ces gestes-là, ces attitudes-là que j'ai cherchés avec mes acteurs pendant nos répétitions de *Save the date*. Je crois que la vérité qui m'intéresse, l'endroit où je peux placer ma croyance, est moins celle de mes interprètes (et leur immanence continue donc – puisqu'au contraire je considère qu'ils doivent être « faux ») que celle du spectacle.

La stratégie que j'ai développée dans mon travail, et je m'en rends compte à posteriori, est de *provoquer* cette qualité de présence chez mes interprètes. C'est-à-dire que ce n'est pas une construction de la présence, comme dans les méthodes positives, ni exactement un dévoilement de l'interprète en vue de la révélation de la présence, mais je dirais que ce que j'ai pratiqué est un viol : je travaille avec mes acteurs à leur auto-présentation (en construisant une version amplifiée d'eux-mêmes) et ensuite, je leur prend quelque chose *malgré eux*. Ils ne peuvent pas être consentants, sinon il s'agit plus d'un viol. Cependant l'acteur accepte de se faire violer, c'est-à-dire qu'il est consentant du fait que je vais lui prendre quelque chose sans son consentement. C'est une présence *malgré soi*.

¹⁵⁷ Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2009.

Cette recherche de provocation de la présence est tout de même liée à celle la méthode soustractive de Grotowski, parce que, pour que cette provocation advienne, il faut soustraire, retirer quelque chose à l'interprète, afin que la présence comble le vide produit (je reparlerai de cela dans la partie pratique¹⁵⁸). Mais elle ne s'obtient pas par la même technique et n'a probablement pas la même texture. Il n'y a aucune extase de l'acteur à atteindre et cette présence ne se veut pas continue : la mise en scène va plutôt compliquer les conditions de la prestation pour obliger cette présence à clignoter.

Avant de rendre compte pratiquement de la manière dont j'ai fonctionné dans mon travail, je voudrais proposer un petit état des lieux du théâtre performatif et de ses typologies de présences

¹⁵⁸ Cf. « Conclusions sur la méthode ».

IV. INNOVATIONS ET GENRES DE LA PERFORMATIVITÉ

IV.1. Vers une catégorisation

La vérité du théâtre serait la performance. Mais la performance ne devient intéressante que quand elle devient du théâtre. Dans les « Préliminaires », nous avons parlé de la définition que donnait Schechner au terme *performance*, et nous avons dit en quoi cette définition permettait de réunir « *les deux grandes acceptions du terme performance, en envisageant le performance art comme un retour à, voire une réduction, ou du moins une réaffirmation de l'essence inaliénable des performing arts.* »

La performativité contemporaine, qui est celle que nous recherchons à mettre au jour ici, pourrait dès lors se concevoir comme une recomplexification des *performance arts* par la réintroduction d'un jeu avec la fiction ou un dispositif différent, ainsi qu'une modification de ses domaines d'intérêts et d'investigation, mais qui conserve l'empreinte de l'essence des *performing arts* remise à vue par le *performance art*, et qui se débarasse ou thématise (rend problématique), en jouant ou en se jouant d'eux, toute une série de codes et de conventions traditionnellement admis au théâtre, qui n'étaient même plus conscients, c'est-à-dire visibles.

Par analogie, la *performativité du jeu de l'acteur* serait un processus de recomplexification de la qualité de présence admise dans le *performance art* (un être nu, sans masque) par la réintroduction d'un jeu avec la fiction (ou plutôt avec l'agencement de la réalité et du moi) et une nouvelle approche du ludisme, qui réinvente la notion de personnage en partant de l'acteur, dans une auto-présentation (donc une fiction) du lui-même, composant consciemment son propre masque, sans chercher à rejoindre une entité complètement abstraite (un personnage) issu d'un texte dramatique qu'il faudrait « incarner ». (Cette proposition de définition laisse supposer que la performativité du jeu serait une évolution du *performance art*. Il n'en est rien et j'insiste à nouveau pour parler en termes de contamination plurivoque des disciplines.)

IV.1.1. ESTHÉTIQUES (IN)CRÉDULES

Pas question donc refaire du théâtre « comme avant », ni de retourner à la « grande histoire » (mais nous en avons déjà suffisamment évoqué les causes) et encore moins à la causalité psychologique (cela fait maintenant cent ans que nous savons que nous ne sommes pas maîtres de notre propre conscience).

Par ailleurs, dans notre société de l'image, la *mimésis* d'une histoire a atteint un degré de perfection inégalable avec l'art cinématographique. Le théâtre, en ce sens est plus honnête et moins performant que le cinéma, car il ne peut dupliquer la réalité ; tout au plus, il peut la simuler. La conséquence, c'est que ce théâtre « comme avant » pue la naphthaline tant ses possibilités techniques sont moins parfaites que celles du film et dévoilent toujours son cadre avec plus de transparence.

Toute une branche du théâtre contemporain va s'amuser à jouer de l'aspect *fake* du théâtre plutôt que d'essayer de le masquer. Ces théâtres développent un récit, une fiction, des personnages, ferment le quatrième mur, bref retournent aux caractéristiques du drame absolu, mais le détournent.

C'est ce que fait Anne-Cécile Vandalem dans *Self-Service*, en jouant sur l'absurdité de la situation scénique (trois femmes vivent dans un appartement duquel on ne peut sortir, la quatrième est morte dans un banc solaire qu'on ne parvient plus à ouvrir, mais dont seuls les cheveux dépassent, une inconnue qui débarque justement mais on ne sait d'où, une maison qui tombe en ruines sans raison...), sur les artifices du physique des personnages (maquillage, perruque,...), sur un quatrième mur matérialisé physiquement par une plaque en plexiglas à travers laquelle les actrices guettent le sentiment d'une présence extérieure (les spectateurs qui deviennent des voyeurs en regardant à travers la vitre de leur appartement), le play-back... Au final, la pièce de Vandalem a un petit goût délicieux de série-télévisée mal doublée, style *Derreck*.

C'est aussi ce que fait Halory Goerger dans *Le corps diplomatique* : dans une esthétique hyperréaliste, une bande de cosmonautes improvisés décident de quitter définitivement la terre pour mener, dans l'espace, une recherche théâtrale sur plusieurs générations. C'est sur le mode parodique que Goerger développe son spectacle et c'est grâce à ce ton qu'il parvient à gagner l'adhésion du public : sa mise en scène n'est pas crédule. Dans *Germinal*, on retrouvait déjà ce jeu parodique, une sous-énergie sur un ton de série B en mode humoristique.

En fait, le problème majeur de la postmodernité reste celui de la croyance, puisque contrairement à ce que Brecht redoutait, elle ne va pas de soi – surtout au théâtre (qui ne rend pas l'effet immédiat de réalité du cinéma). Or, comme nous le disions dans les « Préliminaires », il faut que le spectateur ait foi – pour cela, il y a deux possibilités : supprimer carrément l'illusion, ou avoir une illusion si parfaite qu'on oublie de celle-ci qu'elle est une illusion.

Cela opère, en fait, un divorce entre *mimésis* et spectacle ; ce qui veut dire que lorsque la *mimésis* apparaît, elle est là pour saboter toute « spectacularité », car elle est une *mimésis* si poussée (une *hyper-mimésis*) que la réalité s'y présente dans ses aspects les plus « ternes », banals : on s'en remet facilement à l'acteur *tel qu'il est*. Les symptômes de ce jeu : mollesse apparente des acteurs, pas d'hésitation à tourner le dos au public car le quatrième mur fait office, supprime « l'être de la représentation »,... C'est le non-jeu chez Philippe Quesne par exemple. C'est aussi le jeu de Goerger (*Germinal*, *Le corps diplomatique*) sauf que, comme je viens de le mentionner, cette attitude s'accompagne chez lui d'un grotesque, d'une parodie, ce qui « incroyabilise » la mise en scène et brise l'illusion. Des jeux en modes mineurs (les acteurs jouent mais ne projettent pas) peuvent maintenant facilement exister sur la scène, notamment grâce aux techniques d'amplification, dans un type de théâtre plus intimiste, comme dans *Habit(u)ation* de Vandalem.

À l'inverse, lorsque le spectacle est là, il a de façon évidente saboté toute prétention à figurer comme une *mimésis* croyable. Les artistes peuvent soit jouer sur le faux, sur l'incrédibilité et sur les faiblesses du théâtre (c'est le cas de Vandalem ou de Goerger), mais sans *négation*, sans dénonciation de la représentation (ils cherchent *a priori* à faire croire à l'imposture) ; soit on en revient à ce dont nous avons parlé durant la majorité de ce travail, à savoir à l'espace et à la présence *hic* et *nunc*, dans le même espace-temps que les spectateurs, à une présence similaire de la performance historique (l'acrobate dans son habileté immanente) ou du *performance art*, une présence résolument fondée sur la représentation (sur le fait d'être face à d'autre, regardé et entendu). Le spectacle s'envisage comme une interaction sensible avec le présent et qui le modifie. La valeur d'expérience vécue prévaut sur celle de représentation.

C'est également à ce niveau que l'on parle de *infiction*, c'est-à-dire, on le sait maintenant, qu'il n'y a pas rejet de la fiction, mais qu'elle se découple du drame et de l'extra-scène, donnant régulièrement lieu à des montages. Il y a davantage présentation que représentation des êtres et de leurs relations.

« Si les espaces de la fiction et de la narration se recouvrent souvent, ils ne coïncident pas plus qu'ils ne se contiennent l'un l'autre. »¹⁵⁹

Anne Monfort précise que ces formes-montages, par leur sensibilité plutôt que par la cohérence, sont complétées par le spectateur qui a libre champ de concevoir lui-même un drame ou non.

Ces formes ouvrent une autre réalité située à la fois au-delà du monde réel, mais également d'un deuxième monde qui serait une reproduction close sur elle-même du premier. Le dispositif scénique, en ne se laissant pas aborder au moyen de conventions dramatiques, peut quelquefois, surtout quand il y a peu ou pas de textualité, inviter le spectateur à une pensée *iconique*, qui suspend le sens. Il y a un « temps d'arrêt », durant lequel la perception reste au niveau de la priméité, c'est-à-dire sans chercher à donner du sens à ce qu'elle reçoit. Ce flottement est plutôt éphémère, car la pensée a tendance à s'intellectualiser pour entrer dans le processus de *dramatisation*. Mais le sens n'est pas vérifiable et le spectateur élabore une *dramatisation* personnelle.

Par exemple, cela est vrai pour les spectacles de Castellucci, mais dans un tout autre style pour *Habit(u)ation* de Vandalem, tout comme, et même particulièrement, dans le théâtre-danse (Peeping Tom, Pina Bausch, Gisèle Vienne,...), ou la danse contemporaine (Lisbeth Gruwez, Michèle-Anne de Mey,...) et le Butō. C'est une nouvelle poétique et c'est sans doute un peu ce dont Brook parlait déjà, quand il disait du théâtre sacré qu'il rend visible l'invisible.

IV.1.2. INVENTER DES CLASSIFICATIONS

Je n'ai pas pour prétention de donner un panorama de tous les styles de théâtre qui se sont développés suite à l'influence du *performance art*¹⁶⁰. Comme je l'ai déjà dit, ses ramifications et sa nomenclature sont extrêmement larges, chaque artiste à peu près développant une « nouvelle caractéristique », sans pour autant forcément englober celles des autres. Lehmann lui-même ne propose aucune *typologie* du théâtre postdramatique, mais une *constellation* de caractéristiques qui se retrouvent à des degrés divers dans certaines créations contemporaines.

Je vais toutefois tenter une classification des nouveaux types de présences, ou plutôt des devenirs de l'acteur performatif, en proposant trois grandes familles génériques. Il va de soi que ce n'est pas une liste exhaustive des modes de jeu de l'acteur, car comme le dit Deleuze, il n'y a pas de liste exhaustive des modes de jeu de l'acteur. Mais c'est Deleuze lui-même qui invitait à prolonger ses propres tentatives de classification.

Un spectacle ne correspond pas forcément à *un* mode de présence, mais il y a des tendances. Parfois, c'est par séquences que tel ou tel type de présence va se

¹⁵⁹ Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Op. Cit., p. 60

¹⁶⁰ Lehmann le fait déjà en un sens (Hans-Thies LEHMANN, Op. Cit.) et Catherine Bouko (Catherine BOUKO, *Théâtre et réception : Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang s.a. Éditions scientifiques internationales, 2010.) a publié une étude récente très intéressante et assez complète à ce sujet.

manifester dans un spectacle. Certains, tel que Lauwers, vont mettre en tension plusieurs types de présence simultanément.

Ainsi, une typologie qui continue à être fréquemment rencontrée est celle du **performeur** : il reste dans la démonstration d'une habileté ou dans son immanence pure (corporisation). Le rapport entre l'action scénique et le spectateur ne nécessite plus de *fiction*. Ce type de présence est un terrain propice à l'exploration des possibilités spectaculaires du corps en tant que matériau autonome et non plus en tant que relais de la représentation du monde (interrogation de la beauté corporelle, notion de chair, fragmentation de la corporéité, douleur physique, contacts – éventuellement avec le spectateur –, obscénité, érotisation,...). Dans cette catégorie je citerais comme représentants Xavier Le Roy, Yasmine Hugonnet ou encore Jan Fabre.

La tendance de certains créateurs scéniques à travailler avec des corps hors normes ou non idéals, ou des corps sans technique (des enfants, des non-danseurs, des non-acteurs) qui conservent un naturel que les professionnels ont perdu (Jérôme Bel, Castellucci, Alain Platel, Lauwers...) s'inscrit dans ce type de présence regardée directement pour ce qu'elle est, et qui se révèle directement *malgré* la volonté des interprètes puisqu'ils n'ont pas développé une conscience de la façon d'habiter la scène, qu'ils ne sont pas dans une maîtrise.

Une autre typologie fréquente est ce que je nommerais le **type individuel** (auto-présentation de soi) : ce type brouille les frontières entre l'identité personnelle du performeur et celle de son personnage. C'est celui auquel je me suis le plus intéressée durant ce travail. Le jeu laisse transparaître la personnalité de l'acteur et le vécu personnel devient régulièrement matière scénique.

Ce type se subdivise en deux sous-catégories qui sont comme ses deux mouvements majeurs. Le premier mouvement est celui d'une augmentation, d'une exaltation de la singularité et de la présence de l'acteur. Je citerais comme représentants Liddell, Defour, Lauwers, Richter, Bausch, Platel, Vienne (*Jerk*), She She Pop, Duyvendak (son Hamlet est ramené à un type individuel, un individu normal),... Ce pôle affirme le *hic-nunc-ego* et englobe le théâtre de la parole¹⁶¹/de narration (pour cette raison, je cite aussi comme représentants l'Encyclopédie de la parole, et Robert Cantarella dans *Faire le Gilles*, ou encore Pascal Rambert avec *Clotûre de l'amour*, parce que les interprètes déploient à la fois une énergie à *être-là*, au présent, et à la fois ils se font altérer par la langage, ils sont des transmetteurs de la matérialité d'une langue, dans un dispositif avoué). Le spectacle repose souvent sur la présence de l'acteur. La relation scène-spectateur ne nécessite plus l'intermédiaire de *l'illusion* extra-scénique. Ce système va dans le sens d'une affirmation de la représentation et du face à face avec le spectateur.

Le deuxième mouvement va dans le sens d'une réduction de la singularité et de la présence de l'acteur, comme s'il était dépourvu de toute sa complexité. C'est une forme de non-jeu (l'énergie est donc plutôt basse) qui peut parfois se confondre avec une troisième catégorie, celle de la figure. Je citerais Rodrigo Garcia (*Daisy*) ou encore Halory Goerger.

¹⁶¹ Définition dans « Du narrateur : quand dire c'est faire ».

La **figure**¹⁶² est donc la troisième typologie régulière que je citerais : elle se définit par son contour, son apparence et non par son intériorité.¹⁶³ Elle a l'épaisseur d'une image. La figure est donc essentiellement graphique. Elle se fait sculpter physiquement. Elle efface l'individuel au profit de l'anonyme, du massif ou du collectif. Elle se retrouve dans les théâtralités et les dramaturgies de l'image dans lesquelles l'acteur peut carrément faire office de figuration, même si régulièrement elle a quand même plus à accomplir. La performativité se situe plus au niveau de la scène dans son ensemble qu'au niveau de l'interprète. Le spectacle peut ne pas reposer sur la présence de l'acteur, et celui peut éventuellement être interchangeable (sa personnalité n'importe en rien). Je citerai Castellucci, Philippe Quesne, Vandalem, Gisèle Vienne (*The Pyre, Showroomdummies*).

IV.2. Du narrateur : quand dire c'est faire

Je voudrais maintenant m'intéresser plus en détail à l'un des dérivés de la deuxième catégorie, le type individuel : la figure du narrateur ou, pour utiliser un terme plus désuet, du conteur. Elle m'intéresse parce que, si on procède par analogie entre les disciplines, et qu'on cherche quel serait le genre de théâtralité dans laquelle l'interprète ferait une performance haut profil (démonstration de son habileté), en affirmant son face à face avec le public, sans altérer son identité, dans le *hic* et le *nunc*, tout en jouant avec la fiction, alors la réponse que l'on trouve est : le théâtre de narration, le théâtre de la parole. Autrement dit, le narrateur serait au théâtre ce que l'acrobate est au cirque. Il s'agit d'envisager la position de l'acteur en tant que narrateur comme possible clé d'une qualité de présence performative dans le théâtre postdramatique. Il s'agit de concevoir l'acte de narration comme présence, ou mieux, la narration comme acte de présence.

IV.2.1. MISE EN PERSPECTIVE : WALTER BENJAMIN, *LE NARRATEUR*

Walter Benjamin dans « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov. »¹⁶⁴ explique que toute vraie narration comporte ouvertement ou secrètement une utilité (ce qui, de prime abord, nous sert quant à la question du pouvoir performatif de cette position de narration).

¹⁶² Je recommande à ce sujet tous les travaux de Julie Sermon (cf. « Bibliographie, sources et références ») qui a beaucoup travaillé également sur les nouvelles écritures dramatiques de la figure et élargit considérablement la définition que je donne ici de la figure : le devenir-figure englobe tous les personnages qui ne sont plus absolument illusions ou supports d'individus, tous les personnages qu'on identifie plutôt qu'on ne s'y identifie, qui sont fragmentés, dissociés, à l'interface de dynamique (le vu, le fait, le dit), qui ne sont pas instrumentalisés au déroulé organique et vraisemblable d'une fable. En fait, Sermon engloberait dans la définition de *figure* les présences scéniques qui n'ont d'autre vérité que celle de la parole énoncée à l'instant, soit le dire du *hic-nunc-ego*, « le pantin de langue », ainsi que le théâtre de la parole dans ce qu'elle a de plus comportemental et performatif (quand la parole est l'action, soit, ce que fait le conteur), que je classe moi-même dans le type individuel. Cependant, je m'intéresse avant tout à la question de la direction d'acteurs, et conserve donc ma classification car elle me permet d'isoler, dans une catégorie propre, un mode graphique de présence, aussi bien que de penser le conteur dans un mode qui travaille de façon élaborée l'auto-présentation – le conteur usant du corps de son conte pour faire apparaître son corps à lui (la narration de soi pouvant, sous ce jour, être envisagée, en fin de compte, comme un type de conte).

¹⁶³ Julie SERMON, « *Figure (approche théorique de)* », *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, nouvelle édition augmentée, sous la direction de Michel CORVIN, Paris : Larousse, décembre 2008.

¹⁶⁴ Walter BENJAMIN, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov. », in Walter BENJAMIN, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.

Il oppose à la narration, parole orale mouvante et changeante selon le narrateur et son destinataire, le roman qui fige la parole. Il oppose également la qualité de la parole narrative et la qualité de la parole informative : tandis que l'information se veut plausible et intéresse le plus grand nombre d'auditeurs à des préoccupations immédiates, l'amplitude de la parole narrative déborde celle de l'information car elle est une parole qui vient de loin, qui fabule et se plait à user du merveilleux, et demande le complément de l'auditeur par l'interprétation libre qu'il apporte à un récit qui lui est raconté avec précision, mais qui ne lui impose aucun enchaînement psychologique des événements.

La narration est un artisanat qui, loin de transmettre la chose nue, en elle-même, comme une information ou un rapport, assimile le mythe à la vie même du narrateur pour la puiser de nouveau en lui. « *Ainsi adhère à la narration la trace du narrateur, comme au vase en terre cuite la trace de la main du potier* »¹⁶⁵. Et cette vie propre du narrateur contient non seulement son expérience personnelle, mais aussi une bonne part de l'expérience d'autrui.

Ce processus de narration est similaire au rapport qu'entretient le théâtre *adramatique* avec la textualité : variations autour d'un thème permettant au performeur de se réapproprier le mythe et de fabuler autour, hors de tout impératif de cohérence autre que son propre corps, affirmant sa subjectivité de sujet, et nécessitant la complémentarité du spectateur qui va en faire une déduction personnelle de sens. Si on reprend l'exemple de Duyvendak avec *Please, Continue (Hamlet)*, la chose est précisément de soustraire le mythe à sa surface d'immanence, c'est-à-dire le texte de Shakespeare où il cesse d'être un mythe (mouvant) pour se cristalliser dans un dispositif de langage définitif, afin que chaque acteur le fasse sien et le *revitalise* en conséquence – bref, afin que chaque acteur le ramène à sa dimension mythique originale en s'en faisant le narrateur.

Le théâtre de narration renvoie au « théâtre de la parole » qui a

« *décidé de s'attacher à tout ce que la parole peut dire ou peut faire sans l'assujettir au procès organique d'une fable. Dans ce théâtre, la parole tient lieu d'action, d'espace, de temps et de personnage : érigée en principe l'emportant sur toutes les catégories du drame, elle devient en elle-même un centre d'intérêt, et le creuset de toutes les expérimentations.* »¹⁶⁶

Ce théâtre privilégie donc l'indépendance et la valeur du discours. La parole n'est pas instrumentalisée à l'action : la parole est l'action.

C'est Pasolini, le premier, qui parle du théâtre de la parole et l'oppose au « théâtre de bavardage » et au « théâtre du geste et du cri ». Selon Pasolini, il ne nécessite pas d'autre action physique que celle du dire, et aucun effet spectaculaire. L'idée que Pasolini a de la parole est une idée extrêmement charnelle. C'est-à-dire que la performance a toujours à voir avec le corps, mais avec le corps du récit, la « corporéité du texte » que le narrateur va incarner.

C'est une sorte de conception phénoménologique du récit, il n'est pas détaché de la perception physique qu'on en a. L'oralité est une gesticulation, le narrateur est celui qui fait gesticuler le conte. Sa narration n'est jamais déliée du rythme, du corps du narrateur, de son souffle, de sa position par rapport au récit (dedans ou dehors), de l'intonation, de la puissance d'attaque, bref, de ce qui constitue la nature de toute

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Julie SERMON, « Parole (théâtres de la) » (en collaboration avec Jean-Pierre Ryngaert) in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, nouvelle édition augmentée, Op. Cit.*

mythologie avant d'être mythographie, à savoir, une gesticulation, une vie, une métamorphose par transmission du conte, qui précèdent le moment historique de sa fixation littéraire.

Paul Ricoeur¹⁶⁷ explique la relation dynamique entre le temps et le récit (ce qui fait notamment la différence entre l'écrit et l'oral) et le narrateur est celui qui va construire cette relation (devons-nous, également, rappeler qu'étymologiquement le performatif s'envisage dans son rapport à la durée). Mais le rapport au temps n'est pas qu'un rapport de dynamique dans le présent, il est aussi un jeu d'élasticité entre les différentes temporalités référentielles (le passé, le présent, le futur). En effet, l'élément inspireur de la narration, nous dit Benjamin, c'est le souvenir, et celui-ci se module à travers le temps. La narration ne peut s'envisager hors d'un rapport à la mémoire. La narration orale a toujours à voir avec le recyclage de déchets, de débris, de chiffons. Elle travaille avec la mémoire qu'il faut réactualiser, à laquelle il faut redonner du corps, pour le rendre immanent. Le conte se compose à partir de ces fissures, en interaction avec elles, et c'est dans ces fissures que le conte respire. La chair qui le compose, c'est le trou.

Cependant, en littérature, l'art du récit a aussi évolué d'une conception transcendante (le narrateur sait tout, il est comme « déjà mort », et regarde la vie d'en haut) à une conception immanente. L'exemple monumental de cette conception, c'est Proust. L'œuvre de Proust se constitue on ne peut plus clairement dans le rapport à la mémoire et à sa sensualité, à la mémo-réalité, c'est-à-dire l'effort fait pour élaborer le conte de sa vie lorsqu'on est toujours vivant. Le narrateur raconte alors depuis sa présence dans le récit, depuis son immersion dans le corps du conte, et en même temps, le conte est impliqué dans le corps du narrateur (ou de l'auteur) et celui ne parvient pas à s'en séparer et à la dominer¹⁶⁸. Le conte gesticule, il est désordonné¹⁶⁹. Son narrateur le *transpire*. En fait, le roman a inventé l'immanence au moins cinquante ans avant que le théâtre n'en découvre les complications : à savoir, le fait que la présence n'est paradoxalement sincère que lorsqu'elle est impure, qu'il ne s'agit jamais de présent absolu mais plutôt d'une espèce d'intermittence dans le temps.

On peut alors qualifier le rapport du théâtre postmoderne à la textualité comme *une crise d'immanence de la narrativité*, qui cherche à la résoudre par l'impureté et le jeu dynamique avec les temporalités.¹⁷⁰ En effet, on dit du performeur qu'il est dans la présence, c'est-à-dire dans un présent pur et immanent, mais c'est un paradoxe. En fait, c'est l'acteur traditionnel qui est dans le présent pur puisque, lui, met au présent un texte qu'il interprète, alors que le performeur, d'autant plus quand il se fait narrateur, est emprunt du passé autant que du présent, et joue de l'espace et de l'élasticité entre les différentes temporalités.

L'autofiction, qui est un type de narration, tend logiquement vers cette impureté. Il ne s'agit pas de se raconter par un texte cohérent ou cohéré, mais d'admettre, dans le texte, la fragmentation et la pluralité qu'est l'individu. La limite de l'autofiction reste le corps présent de son narrateur.

¹⁶⁷ Paul RICOEUR, *Temps et récit, Tomes I à III*, Paris, Points, 1991.

¹⁶⁸ Ne dit-on pas que l'écriture de Proust est asthmatique, comme lui l'était ? Suggestion que le corps physique de l'auteur et son écriture ne sont jamais distincts l'un de l'autre.

¹⁶⁹ Roberto FRATINI SERAFIDE, *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, Barcelone, Cuerpo de Letra, Mercat de les Flors, 2012.

¹⁷⁰ La question du temps et de la mémoire est sans doute une des questions les plus récurrentes des arts de la scène contemporaine. Par ailleurs, les disciplines se cherchent ouvertement dans leur rapport à leur histoire, qu'elles réactualisent souvent et avec laquelle elles jouent : on re-enact, on copie (Jérôme Bel), on rappelle, on cite... Boris Charvat et son *Musée de la Danse* me semble emblématique de cette mouvance.

On voit maintenant clairement en quoi l'acteur performatif s'est réinventé et se distingue du performeur « corporel » de Grotowski et de l'avant-garde des années '60. Si c'est vrai que Grotowski et les pionniers du *performance art* insistent pour libérer l'acteur du théâtre de texte et du personnage afin de faire du jeu de l'acteur un moment de vie, un moment existentiel et immanent, c'est aussi vrai qu'ils excluent complètement le fait que l'acteur puisse être, par sa présence, un agent reconstruteur de texte ou de mythe, un narrateur, de par la simple raison que pour narrer, il faut entretenir une relation dynamique avec le temps, que justement le théâtre de *présence* ne contemple presque pas.

L'acteur de Grotowski est certes libéré du texte, mais il ne devient auteur de rien, il n'a aucune liberté de fabulation. Grotowski l'attache à quelque chose d'encore plus liant que le texte : le rituel. Il est la propre victime de son extase corporelle. Tandis que l'acteur-performeur fait sienne la fiction comme acte d'auto-présentation. Il existe parce qu'il raconte, éventuellement se raconte, mais dès l'instant où il raconte, il est déjà en train de mentir.

Lehmann distingue bien la narration de l'épisation¹⁷¹ et du théâtre épique, même si on y trouve des traces et des échos. Mais la présence y est préférée à la représentation car elle devient transmission d'une expérience personnelle (quitte à troubler volontiers la réalité et la fiction).

« Alors que le théâtre épique transforme le représentation des procédés fictifs représentés et s'attache à éloigner, à distancier le spectateur pour en faire un expert, un spécialiste, une sorte de juré en politique, en revanche, dans les formes post-épiques de la narration, il s'agit de mettre en valeur la présence "personnelle" (et non plus démonstrative) du narrateur, c'est-à-dire qu'il part de l'intensité autoréférentielle de ce contact pour, dans la distance, créer de la proximité, et non pas la distanciation de la proximité. »¹⁷²

Le narrateur, parce qu'il affirme un double statut, se situe au-delà des questions du vrai et du faux qui est l'éternel débat du théâtre du XXe siècle. Il est à la fois vrai (puisqu'il ne simule pas : il raconte) et faux (puisqu'il fabule en permanence). Il affirme à la fois sa propre identité, son *je* subjectif, ici, au présent, et à la fois tous les personnages dont il prend en charge la parole, le *il* objectif, ailleurs, au passé. Il se refuse au choix entre l'un ou l'autre, il ne cherche pas à dissimuler l'un ou l'autre, et ce qu'il affirme à travers cela, c'est le théâtre. Le conteur *est* lui-même *et* l'altérité de ce qu'il dit.

IV.2.2. EXEMPLES

Je ne limite pas le théâtre de narration au fait de narrer quelque chose en scène : le type « narrateur » a structurellement quelque chose à voir avec la qualité de présence et la poétique générale du performatif, puisqu'il nécessite une capacité de fabulation et d'improvisation en temps réel, et ce faisant, il est le principal responsable d'une corporisation du mythe comme matériau vivant. Pour la même raison, tout en obéissant à la règle ou au paradigme de la trame qu'il offre aux auditeurs, le narrateur a à tout moment la liberté de faire sien le mythe et de jouer à

¹⁷¹ L'épisation consiste à développer le récit dans la pièce de théâtre ou le spectacle : l'acteur ne représente plus, mais il raconte. C'est ce qui est fréquemment appliqué chez Lauwers.

¹⁷² Hans-Thies LEHMANN, *Op. Cit.*, p. 175.

le varier ; bref, de faire valoir la vitalité du paradigme (c'est-à-dire d'une règle qui se crée au moment même de son application).

Je vais toutefois mettre en avant certaines pièces du corpus qui se rapprochent littéralement du type « narrateur » parce qu'elles mettent directement de la narration sur scène.

Rodrigo Garcia, dans certaines de ses pièces (*Agamemnon, Borges, Goya...*), joue sur le conflit entre la fable de fiction et un dispositif *hic et nunc* de la performance, en adresse directe au spectateur – ce qui est exactement le format du narrateur, sauf qu'éventuellement chez Garcia, il y a agrément d'un costume très significatif (une mascotte de football, un homme-bleu qu'on dirait sorti des *X-men*,...) et accomplissement d'actions concrètes, c'est-à-dire qui ne font référence à rien d'autres qu'elles-mêmes, qui sont sans métaphore, qui ne représentent rien (par exemple, manger pendant toute la performance).

Dans *Jerk* de Gisèle Vienne, le court-circuit entre présence et narration se fait explosif. L'histoire est inspirée d'un fait divers réel, celui de Dean Corll, tueur en série américain qui a tué une vingtaine de jeunes hommes, dans les années '70, avec l'aide de deux complices. Dans la pièce, David Brooks, l'un des deux complices, est en prison et, parce que cela est compris dans son traitement, il joue, devant une audience d'étudiants, une pièce de marionnettes qui reconstitue tous les meurtres auxquels il a pris part.

La pièce trouble le rapport entre fantaisie et réalité par deux voies principales. D'abord parce que, si elle s'inspire de faits réels, elle s'impose comme un fantasme irréaliste du meurtre et de la violence (les marionnettes donnant un sentiment d'ultra-violence dû au contraste entre leur aspect enfantin, le contenu du récit et la gestuelle qu'elles permettent, d'autant plus brusque et dynamique qu'elle est stylisée).

Ensuite parce que, précisément par le moyen de la narration et de la fabulation, Vienne dénonce, de la manière la plus obscure, le secret paradoxe de l'idée d'immanence normalement associée aux poétiques de la performance : l'immanence est, à la lettre (*in-manere* signifie « rester dedans »), ce qui arrive lorsque la narration en ventriloque révèle que tous les *dramatis personae* (assassins et victimes) sont restés incrustés à l'intérieur du corps du narrateur, comme dans un enfer psychosomatique. Ce que Vienne révèle, c'est que l'immanence la plus extrême est, dans ce sens, l'ultime dépossession de soi¹⁷³.

Qu'on me permette également de nommer un type spécifique de théâtralité qui présente, selon moi, une des parentés les plus directes entre la figure du narrateur et celle du performeur : à savoir, le stand up. Le show-man, comme sur un ring de boxe, doit tout capter des réactions de son public, afin de les prendre comme appui immédiat de son récit. Ce qu'il exécute et démontre, de la façon la plus évidente, c'est sa *présence d'esprit*, puisqu'il n'y a rien de plus impitoyable que la blague, qui doit provoquer une réaction immédiate chez l'auditeur, pour évincer tout mauvais narrateur.

L'Encyclopédie de la parole, dont j'ai déjà parlé, plus formelle, fait sur l'oralité un travail remarquable et aussi précis qu'un quintet de musique classique (dans *Suite*

¹⁷³ Roberto FRATINI SERAFIDE, *Op. Cit.*, pp. 337-364.

n°2, les interprètes sont effectivement cinq). Dirigés par un chef d'orchestre comme des musiciens face à leur partition, ils ne travaillent *que* sur le corporéité de la parole (le sens causal, psychologique, global est forcément évincé de leur approche – même s'il se reconstitue dans la réception du spectateur – puisqu'ils travaillent à la reproduction phonétique d'extraits sonores récupérés en grande partie sur Internet, montés ensemble dans une logique avant tout musicale).

IV.3. Mise en perspective : Roger Caillois, *Des jeux et des hommes*

Je voudrais maintenant faire un excursus sur le concept du ludisme et du jeu. Le titre que j'ai donné à ce travail insiste pour associer le concept de performativité à celui du jeu (de l'acteur). En français, le terme « jeu » est un terme unique pour désigner à la fois le *play* et le *game*, et on comprend, qu'à l'instar de Meyerhold¹⁷⁴ et, semble-t-il, de nombreux artistes contemporains, je ne l'envisage que sous cette double signification.

Dans son article « Jeu » dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*¹⁷⁵, Bernard Dort revient sur la définition du jeu donnée par Johan Huizinga dans *Homo Ludens* (1938) :

« Le jeu est une action ou une activité volontaire, accomplie dans certaines limites fixées de temps et de lieu, suivant une règle librement consentie mais complètement impérieuse, pourvue d'une fin en soi, accompagnée d'un sentiment de tension et de joie, et d'une conscience d'être autrement que la vie courante. »

Cette définition, note-t-il, est valable aussi bien pour le jeu en terme de *play*¹⁷⁶ que de *game*, mais elle s'applique également mot pour mot au théâtre : elle en donne la grammaire de base à la seule différence qu'elle ne note pas la distinction entre acteurs et spectateurs (et leur nécessité réciproque à l'existence du théâtre). Notons que le jeu n'est pas dissociable d'une forme de gratuité et de plaisir.

Le jeu est théâtralité par nature, parce qu'il s'accomplit dans l'ici et maintenant d'un espace autre que celui du quotidien et vise à l'accomplissement de gestes « en dehors de la vie courante ». Les règles qui le codifient imposent un cadre virtuel à l'action qui offre contraintes et libertés.

Cependant, au contact de la scène contemporaine performative, nous pouvons avoir quelquefois le sentiment de *retour* à une forme de plaisir ludique, qui implique qu'on l'avait quitté dans une tradition performative dont on ne peut pas vraiment dire (pensons à Grotowski et aux cénobites du *performance art*), qu'elle ait fait du ludisme son apanage.

Cela s'explique, et Roger Caillois le fait très clairement : là où il y a religiosité, il ne peut y avoir de jeu. Et même, la seule chose qui corrompt véritablement le jeu est la contagion de la réalité¹⁷⁷. Donc forcément, toute la quête du XXe siècle pour

¹⁷⁴ Meyerhold élargit le clairement le jeu de théâtre au moins aux catégories de l'*ilinx* et de l'*agôn*.

¹⁷⁵ *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Op. Cit., p.752.

¹⁷⁶ Bernard Dort note également qu'en anglais ou en allemand, on emploie un même mot ou deux mots apparentés pour désigner la pièce de théâtre et le jeu (le fait de la jouer) : *a play, to play ; ein Schauspiel, spielen* – ce qui ne fait que souligner l'essence ludique du théâtre.

¹⁷⁷ Un tricheur, par exemple, n'est pas un corrupteur, puisqu'il ne sort pas de l'univers du jeu, et même au contraire, il réaffirme la validité de la règle en la trompant.

rapprocher, voire faire coïncider l'art avec la vie est corruption du jeu. Dans le jeu théâtral, la corruption est maximale dès qu'il y a identification, c'est-à-dire quand celui qui joue croit à la réalité de son rôle, et ne joue plus, mais *est* le rôle, dès qu'il y a *aliénation* au rôle. On voit bien que sont loin du ludisme Stanislavski, mais surtout Grotowski et tout le courant du *performance art*.

Dès lors, ce que la performativité permet avec l'idée d'auto-présentation, mais surtout par la laïcisation du théâtre, c'est sa libération vers son potentiel ludique recouvré. Je me suis intéressée à la taxonomie des jeux qu'élabore Caillois¹⁷⁸, dans cette intuition qu'une des façons de réaliser la performativité était de la reconduire à ses aspects ludiques. Il est en effet judicieux de se demander si la notion de jeu classique ne s'ouvre pas à d'autres significations qui ne sont pas moins inhérentes au concept de jeu.

Caillois établit sa taxonomie du jeu sous quatre catégories qui couvrent et classent l'ensemble des jeux :

- *Agôn* : les jeux de compétitions, d'opposition, de lutte (également cérébrale). Cette catégorie comprend aussi les jeux d'habileté, de prouesse, d'adresse, de savoir car si le joueur ne s'affronte pas directement avec un concurrent, il est en quête d'un progrès, d'une victoire sur une difficulté arbitraire, et en ce sens s'inscrit dans une compétition virtuelle. *L'âgon* est une utilisation en pure perte de compétences et suppose un goût de la difficulté gratuite. *L'agôn* dépend du joueur. Son but primaire est de démontrer une certaine supériorité. Sa pratique suppose une attention soutenue, un entraînement, de l'effort, ainsi que volonté et plaisir de vaincre. Elle s'accorde volontiers avec la discipline et la persévérance. Elle entraîne une forme de mérite personnel.
- *Alea* : les jeux de hasard. *L'alea* dépend de tout, sauf du joueur (ce qui peut lui donner un sentiment d'anxiété dans son attente passive). Il marque et révèle la faveur du destin. Le joueur peut risquer un enjeu et sera récompensé à la hauteur de son risque. *L'alea* nie l'entraînement, l'habileté, la qualification, le travail, la patience... tout ce qui pourrait faire la valeur professionnelle du jeu, et ironise le mérite (un joueur heureux peut gagner en un rien de temps plus que ce que l'ensemble d'une vie de labeur lui aurait apporté).
- *Mimicry* : les jeux d'imitation. Dans la *mimicry*, la règle est remplacée par la fiction, le sentiment du « comme si » (on fait *comme si* l'on était quelqu'un ou quelque chose d'autre). C'est clairement dans cette catégorie que le théâtre s'inscrit traditionnellement. C'est un jeu de simulacre qui s'invente sans cesse. La seule règle « constante », c'est que l'acteur doit « *fasciner le spectateur, en évitant qu'une faute conduise celui-ci à refuser l'illusion* » et que le spectateur doit « *se prêter à l'illusion sans récuser de prime abord le décor, le masque, l'artifice auquel on l'invite à ajouter foi, pour un temps donné, comme un réel plus réel que le réel.* »¹⁷⁹
- *Ilinx* : les jeux de vertige, qui consistent à détruire momentanément la stabilité de la perception et de donner à la conscience lucide une forme de panique voluptueuse. Spasme, transe, étourdissement – tout ce qui peut « anéantir » la réalité y est recherché. Il a à voir avec un traitement physique (il est lié à l'équilibre) qui le provoque et tant mieux si c'est « toujours plus vite, toujours

¹⁷⁸ Roger CAILLOIS, *Op. Cit.*

¹⁷⁹ Roger CAILLOIS, *Op. Cit.*, p. 67.

plus haut » : chute, voltige, tout mouvement de rotation rapide, glissade, vitesse... ou leur combinaison. Il provoque un emportement, un transport, il est grisant et tient plus de la jouissance que de la distraction. Certaines danses ont beaucoup à voir avec ce vertige, comme la valse ou simplement des danses ou gesticulations beaucoup plus convulsives et trépidantes.

Il semble que dans certaines créations contemporaines on peut considérer qu'il y a eu déplacement, ou du moins élargissement, du paradigme de la *mimicry* aux autres paradigmes du jeu, ce qui est révélateur d'une certaine structure d'agencement de cette création contemporaine.

Il y a d'abord toutes les parentés directes où l'on retrouve littéralement ces paradigmes. Ainsi, nous avons déjà évoqué le cas de la Needcompany avec l'énigmatique danse de Benoit Gob au début de *La chambre d'Isabella* qui serait un saut de la *mimicry* à l'*ilinx*, puisqu'il se grise des mouvements de sa propre danse. Citons le lancé de nouilles de *Ping Pang Qiu* de Liddell, qui est un moment d'*agôn* pur puisqu'il consiste à rattraper les nouilles avec la bouche (jeu d'adresse), le concours de trépidé dans *Play Loud* de Richter (*agôn*), la succession incessante des roues dans *Walzer* de Pina Bausch (*ilinx*), la tyrolienne dans *Symphonia Eroïca* de Michèle-Anne de Mey (*ilinx*), *Capital Confiance* de Transquiquennal où les spectateurs peuvent aller appuyer sur un bouton qui arrête directement le spectacle (les acteurs s'en remettent ainsi à l'*alea* du public – qui fait office de destin), etc.

Mais surtout, la catégorisation des jeux de Caillois pourrait être une autre possibilité de classification des types de présences de la performativité. En effet, ne peut-on pas considérer qu'il y a *structurellement* de l'*agôn*, de l'*ilinx* ou de l'*alea* dans la façon d'être d'un performeur puisque, celui-ci étant dans l'immanence et non plus dans la représentation (*mimicry*) il faut bien que son *jeu* se soit lui aussi déplacé et ouvert aux jeux immanents, et que ceux-ci gagnent en importance si la *mimicry* en perd.

Entrer sur une scène et ne pas savoir ce qu'on va y faire, n'est-ce pas exactement un saut dans le vide, soit de l'*ilinx* ?

De la même manière, l'*alea* est le lot de tout qui travaille avec le présent dans une improvisation en temps réel.

De manière plus générale, toute présence du performeur qui ne va pas chercher à faire croire à sa *mimicry* s'alimentera d'avantage d'*agôn* puisqu'elle tient du défi de réussir une chose qui peut être ratée ou perdue, que ce soit captiver l'audience ou réussir une démonstration d'habileté quelconque. La technique du performeur s'invente au moment même de la création, soit en terme de stratégies (et le bon joueur d'*agôn* est aussi un bon stratège); elle n'est plus donnée d'avance, propulsant le performeur de la transcendante *mimicry* à l'immanent *agôn*.

Si la performativité s'est ouverte à toutes les catégories du jeu, ne peut-on pas argumenter que la *mimicry* elle-même s'est transformée et est devenue plus ludique en gagnant le champ de l'auto-présentation ? Tout le théâtre traditionnel s'élabore autour du concept de la *mimésis*. Or la *mimésis* n'est que l'élaboration sérieuse de ce qu'un niveau culturel a toujours connu comme la *mimicry*, c'est-à-dire le jeu de l'enfant qui n'a pas besoin de plonger entièrement dans l'illusion pour pouvoir faire croire à ce qu'il feint. L'enfant est bien plus raffiné. Il croit comme les anciens croyaient au mythe (sans y croire vraiment mais jouissant de la possibilité ludique de croire à un mythe bien raconté). Tandis que l'acteur traditionnel, avec la *mimésis*, doit produire cette croyance chez lui ou dans le public, le performeur, avec la

mimicry, prend la possibilité persuasive du jeu comme une donnée de départ, et non pas comme un produit esthétique de l'effort ou de la maîtrise de la représentation. Ainsi la performativité amènerait un retour à la composante ludique infantilissante, puérile et (une fois de plus) incrédule du jeu de l'acteur. L'acteur feint. L'enfant et le performeur jouent à feindre. L'acteur qui « joue », cherche à faire oublier le plus possible qu'il est en train de jouer (d'où le caractère insoutenablement sérieux d'une bonne partie de la pédagogie du jeu du XXe siècle – et encore fois, sous cet angle, Meyerhold est le plus moderne d'entre tous). Le performeur joue à jouer (et c'est pourquoi son jeu devient si métathéâtral, comme s'il ne pouvait pas retourner spontanément à sa dimension ludique sans autre procès ; comme s'il ne pouvait y parvenir qu'en faisant un saut de niveau).

Il me semble par ailleurs que ce changement de paradigme est très révélateur de la manière dont j'ai moi-même abordé les répétitions de *Save the date*.

V. CONCLUSIONS INTERMÉDIAIRES

Afin de conclure cette partie et de définir le terrain de la recherche pratique, j'aimerais revenir, par une synthèse, sur les hypothèses posées au début de ce travail. Je pense que de façon générale il faut, non pas redéfinir la performativité ou inventer de nouveaux concepts, mais plutôt réajuster le vocabulaire qui s'y rapporte dans un horizon laïque, proposer un signifié alternatif et scandaleux¹⁸⁰ à ses valeurs usées et usagées dans des voies religieuses et morales qui ont servi de terrain à la poétique du performatif jusqu'à peu.

La performativité prend place dans un espace-temps immanent. Plutôt que de travailler à l'éclosion d'une vérité, elle agence des signes afin d'en tirer un signifié relatif et source de différences. Elle se fonde sur le prestige de l'effet et, en ce sens, redéfinit la cruauté comme une turbulence entre la cause et l'effectuation – délivrant la cruauté de toute la question de son contenu. Elle est incroyante et remet en cause les codifications classiques ou admises du théâtre. Elle ne se fonde pas obligatoirement sur l'admission de la représentation, mais la *mimésis* y est toujours déliée du spectaculaire.

Bien qu'elle soit *adramatique*, elle ne rejette pas la fiction ou la textualité, mais celle-ci se réalise, généralement, dans le cadre référent de la scène (*infiction*), tandis que celle-là retrouve un traitement mythique, ou est écrite spécifiquement pour le spectacle. Elle jouit ainsi de la réintroduction d'une intrigue formelle ou thématique, dépendante, généralement, de la présence d'un metteur en scène. Elle envisage donc la présence aussi comme une redistribution, en quelque sorte, d'une *présence d'esprit* entre le performeur et son directeur. Elle se rapproche sur certains points, et non sans complexité, d'une attitude effrontément kunique. Par ailleurs, les relations entre les différents relais traditionnels de l'élaboration de la forme (concepteur, auteur, metteur en scène, acteurs, personnages, spectateurs) sont troublées et les différentes instances ont tendance à être fondues et confondues.

Ainsi, la performativité ne fonctionne plus sur le principe de l'incarnation, mais sur des modes de présence immanents tels que la corporisation, l'auto-présentation ou le type figural. Quand un personnage semble se dessiner plus clairement, il est condamné à rester à l'état de dessin, d'image sans épaisseur.

La performativité a élargi ses perspectives ludiques à toutes les typologies du jeu.

Il serait temps, aujourd'hui, de définir le cynique potentiel (et probablement obligé) de celui qui cherche à mettre en scène la performance et l'immanence d'autrui.

¹⁸⁰ « Scandaleux » est ici entendu sous sa signification étymologique « *skándalon* » qui signifie « le cailloux placé sur le chemin pour faire trébucher, tomber ». Il s'agit en effet de renverser, par leur laïcisation, le sens théologique des termes associés à la performance afin de les envisager sous un jour nouveau.

Recherches pratiques

VI. APPROPRIATION

VI.1. Une application pratique ?

Le but de ce travail est de m'approprier, dans ma direction d'acteurs, des stratégies¹⁸¹ me permettant de retrouver, dans la qualité de présence de mes interprètes, des effets similaires à ceux observés chez les artistes de référence.

Le nœud problématique de ce travail est que j'ignore quels processus de création ont mené ou ont permis à ces artistes d'obtenir ces caractéristiques performatives. Je n'ai en effet pas été amenée à suivre en interne le développement et la construction de ces spectacles, et je n'ai été confrontée qu'aux résultats de ces processus, c'est-à-dire aux produits terminés. Cela signifie qu'en tant que spectatrice, j'ai pu observer des effets, jamais des causes. J'ignore par exemple si ces effets sont le produit d'un agencement mis en place par le metteur en scène, ou si celui-ci s'est limité à choisir ou reconnaître des qualités que le performeur possédait déjà.

Je ne pouvais donc me lancer dans des suppositions sans fin et infondées sur leur méthodologie afin de la copier (ce qui par ailleurs n'est pas aussi intéressant que de développer ma propre méthodologie, selon moi changeante à chaque nouveau projet).

En revanche, je souhaite rendre compte de propositions pratiques que j'ai essayées dans le travail autour de *Save the date*, et qui m'ont permis de retrouver des qualités de présence similaires à celles que je qualifie de *performatives* ; on peut parler de *moyens* pour atteindre un *effet* performatif. Cependant, il importe de noter, même si cela peut paraître évident, que bien que ces artistes de référence aient pu être des moteurs ou des inspirations, il s'avère finalement que mon propre travail et mes questionnements sur l'acteur se distinguent des modèles, cherchent à s'autonomiser et tendent à s'en détacher.

Voici donc plusieurs exercices que nous avons pratiqués avec les acteurs durant les différents ateliers de recherche pour le projet *Save the date*. Ces ateliers de recherche ont eu lieu entre octobre 2014 et la présentation du projet en février 2015, entre Bruxelles et Lausanne. Le dernier mois de répétition a été plus volontiers consacré à donner forme et cohérence au projet présenté (nous nous sommes plus franchement posés des questions « de pourquoi »). Mais la première phase de nos répétitions a réellement été une phase de tests, d'expérimentation, d'essais-erreurs, de propositions, etc. Cette étape a eu lieu *avant* la rédaction de ce présent travail et certaines voies empruntées pourront paraître surprenantes, mais elles sont la résultante d'une phase primaire de la recherche. Le groupe d'acteurs se composait de deux femmes et de deux hommes belges entre 23 et 26 ans (Pauline, Mélissa, Marouan et David).

Certains points étaient admis dès le départ, comme des règles élémentaires :

- Nous sommes au présent, soit dans un *real time* et nous construisons une *infiction*.

¹⁸¹ La préférence pour le mot « stratégies » (ou ruses) dépend du fait que la « technique » est, en soi, quelque chose de neutre et strictement antérieur au moment de la création inhérent à l'œuvre. Tandis qu'ici, le travail insiste sur le caractère paradigmatique d'une technique qui se crée dans l'acte même de créer.

- Nous nous posons des questions « de comment » et le moins possible « de pourquoi » (du moins au début du travail). Il n'y a aucune recherche de cohérence dans l'intériorité du comédien ou de son « personnage ».
- Le langage est pragmatique, c'est-à-dire qu'il nous permet de modifier le présent en interagissant avec lui.
- Les acteurs sont priés de ne pas apprendre de texte au départ du travail (de toute façon, le texte n'est pas encore distribué et, comme Brook, je pense qu'on ne peut savoir à l'avance quelle place tiendra un comédien dans le projet ; c'est au cours du travail qu'on la découvre).

VI.2. Le training

Le training est le seuil d'entrée dans le travail. Dans le cadre de ce projet, il m'apparaît essentiel à la fois d'ancrer l'acteur dans le présent, dans son immanence, de l'éveiller à sa sensation corporelle du moment donc, mais également de travailler l'expansion de l'énergie de l'acteur, la dilatation du corps et de l'esprit de l'acteur comme l'exprime Eugenio Barba¹⁸², afin de pouvoir « conquérir le plateau » et « se donner en spectacle » ce qui était deux points importants du travail de *Save the date* (qui traite en fond du fait d'être performant et d'appartenir à une société de l'*entertainment*). Afin de gérer cette énergie et son expansion, il faut également travailler le recentrage du comédien pour ne pas qu'il s'épuise inutilement et se dépense vainement, sans efficacité.

Le yoga m'a semblé approprié pour ces objectifs puisqu'il travaille à ce double mouvement ouverture/expansion et recentrage/intériorisation. Nous décidons donc d'instaurer une séance de yoga à chaque début de journée de répétition.

VI.3. Exercices et expériences

Je me suis appliquée à décrire l'expérience, puis les observations et conclusions, ainsi que mes retenues s'il y en a. J'ai également essayé de voir à quel(s) pédagogue(s) antérieur(s) nous pouvions rattacher l'expérience.

Après quoi, je tente de tirer des conclusions générales par rapport à la direction que j'ai appliquée sur *Save the date* pour comprendre quels en sont les mécanismes et points moteurs fondamentaux.

VI.3.1. EXPÉRIENCE N°1 : L'OREILLETTE

Nous faisons beaucoup d'exercices à l'oreillette. Certains sont inspirés de ce que j'ai pu moi-même essayer aux côtés de Robert Cantarella ; d'autres ont été reparamétrés selon l'objet de la recherche : une qualité de présence « performative ». Nous reprenons cet exercice tous les jours car nous constatons la nécessité d'un entraînement afin d'obtenir des résultats de plus en plus précis et intéressants.

¹⁸² BARBA Eugenio et SAVARESE Nicola, *Op. Cit.*, p. 34-47.

1^{ÈRE} VARIANTE : SPECTACLES, FILMS ET DISCOURS

Dans cette variante, les acteurs, en passages individuels, entendent dans le casque d'autres acteurs qui jouent, ou un *speaker* qui fait un discours. Certaines scènes sont directement issues des spectacles de référence. Ils ne connaissent pas ces moments de théâtre/cinéma, ou les speeches avant de les entendre. Les scènes sont d'époques diverses, en langues diverses, elles peuvent être des monologues, des dialogues, voir des *teasers* de spectacles avec des sautes temporelles dans le montage de la séquence.

Ils doivent, sans les voir ni les connaître, rejouer avec un certain mimétisme (au moins vocal), ce qu'ils entendent, même s'ils ne le comprennent pas. Nous postulons en effet que la forme est le sens et que donc l'intonation d'une phrase, la façon dont elle est dite importe plus que son contenu. Nous pouvons donc jouer dans toutes les langues, sans comprendre ce que nous jouons, alors même que le public lui pourra comprendre quelque chose. Il arrive que plusieurs séquences s'enchaînent et que d'une scène en allemand nous glissions sans prévenir dans une scène en espagnol.

A titre d'exemple, voici quelques séquences qui ont été travaillées :

- *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert (interprété par Pascal Rambert et Audrey Bonnet, version radiophonique d'une lecture publique enregistrée à Avignon).
- *Hamlet* d'Ostermeier (discussion à trois entre Hamlet, Gertrude et Claudius + chanson de Gertrude à Claudius)
- *Borges* de Rodrigo Garcia (interprété par Juan Lorente)
- *Le Cid* de Corneille (interprété par Gérard Philipe)
- *Perro muerto en tintorería - los fuertes ; Te haré invencible con mi derrota ; La idea del hombre persistirá (La casa de la fuerza)* de Angélica Liddell (séquences interprétées par Angélica Liddell)
- *Iphone 2007's Presentation* par Steve Jobs
- *President Obama's Election Night Victory Speech - November 6, 2012 in Chicago, Illinois*
- Monologue de fin de *La Maman et la Putain* de Jean Eustache (interprété par Françoise Lebrun)
- *Pour en finir avec le jugement de Dieu* par Antonin Artaud

2^{ÈME} VARIANTE : L'ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE

Suite à la découverte du site Internet de l'Encyclopédie de la parole¹⁸³, qui propose différentes cartographies d'une multitude d'extraits sonores selon une taxonomie des catégories de la parole énoncée, nous abandonnons les extraits sonores de films ou spectacles pour jouer avec tous les éléments disponibles sur ce site, dans toutes les langues (bandes sonores de vidéos Youtube de toutes sortes, discours publics, conversations téléphoniques privées, chants, parole quotidienne, émissions radios,...).

Les consignes restent les mêmes, mais l'exercice peut être considérablement prolongé puisque nous pouvons lancé sans problème à la suite plusieurs extraits

¹⁸³ <http://www.encyclopediedelap parole.org/>

dont la diversité, par ailleurs, est bien plus grande. Joris Lacoste et l'Encyclopédie de la parole construisent des spectacles « musicaux » à base de ces matériaux.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CES DEUX VARIANTES :

Il n'y a aucune motivation ou logique psychologique de la part de celui qui fait l'exercice (même si dans l'oreillette, ce qui guide la parole peut avoir des motivations de ce type). Par ailleurs, par l'usage d'une technique, d'un artifice, l'acteur assume d'être « faux » (ce qu'il fait a pour source un artifice). Il copie, donc il n'y a aucun rapport classique d'authenticité. En même temps, l'acteur s'oblige à être dans l'ici et maintenant pur (le *hic* et le *nunc* garant d'authenticité), puisque la performance qu'il a à réaliser consiste uniquement à être dans le dire, puisqu'il n'a pas le temps de penser à son émotion, qu'il n'a pas pu préparer, répéter, qu'il ne comprend peut-être même pas ce qu'il dit...

Au vu du caractère immédiat de l'exercice, il s'agit bien d'une performance et non d'une construction. La performance est l'acte de dire pur, peu importe le contenu et le sens puisque ce qui est dit est déjà dit et se suffit en tant que tel. L'acteur n'a donc pas à s'en inquiéter. Il doit simplement assumer le fait de dire. Là est son action. Le fait de faire cet exercice dans des langues étrangères et inconnues oblige à se défaire du sens de la parole pour entrer entièrement dans le simple acte de dire. Ce qui se fait voir, c'est la matérialité de la langue, son aspect sensitif et musical plutôt que son aspect raisonné.

Si l'exercice produit une émancipation de la lettre (c'est-à-dire depuis elle), il produit aussi une émancipation de la lettre: il confère au texte une espèce de présence détachée de toute intention immatérielle (et un nouveau sens général) que le texte même n'aurait pas lorsqu'il vient accompagné du contexte psychologique ou verbal qui pré-fabrique et pré-orienté son accueil. Comme l'expérience, analysée par Baudrillard dans *Les stratégies fatales*¹⁸⁴, de suivre un inconnu dans la rue, en répétant toutes ses actions sans les comprendre : on obtient à la fois la démonstration de la secrète absurdité de tout comportement censé être cohérent ; et on donne une espèce de nouvelle présence, détachée, au signe qu'est le comportement d'autrui, tout en lui octroyant une nouvelle possibilité de signification.

L'acteur ne peut pas se cacher derrière son intelligence et sa faculté d'analyse : il est à nu. Il est dissocié de sa faculté de pensée. Il devient le réceptacle et le transmetteur d'une chose extérieure à lui. Il doit devenir un tube. Nous parlons du corps sans organe d'Antonin Artaud. L'acteur est donc un instrument, une matière, une peau, une enveloppe qui permet l'accueil d'autre chose que lui-même. Il ne prend vie que si une substance extérieure le traverse. Il doit pour cela se séparer de lui-même, quitter son individualité. Il n'y a plus de personnalité sur le plateau, il n'y a qu'une matière plastique. L'acteur est une sorte de pantin, de marionnette.

Sa plastique se modifie selon ce qu'il transmet : il est modifié physiquement selon ce qui le traverse. Chacun est changé, métamorphosé. Cela est lié au fait qu'il doit rentrer dans l'oralisation de celui qu'il entend (son souffle, sa façon d'articuler, de projeter, son accent, son émotion, sa façon de dire,...) comme on entre dans un masque, et que c'est le masque qui prend possession de l'acteur, et non l'acteur qui prend possession du masque. Bien entendu, cela hérite de la conception du

¹⁸⁴ Jean BAUDRILLARD, *Les stratégies fatales*, Paris, Le Livre de Poche, 1986.

comédien désincarné de Louis Jouvet. Il faut aussi relier cet exercice à toute approche sur l'oralisation et les conditions d'énonciation de la parole (Grotowski aussi bien que les pédagogies pré-stanislavskiennes).

L'acteur doit *affirmer sa présence ici et maintenant* afin d'assumer coûte que coûte sa performance (il ne peut s'arrêter car la bande sonore elle ne s'arrête pas) et afin de transmettre ce qu'il reçoit dans l'oreillette et qui a été enregistré dans un autre espace-temps (qui provient donc de cet autre espace-temps). Il doit donc multiplier ses points de concentration et ses pôles d'attention entre les différents espaces-temps dans lesquels il est pris. Il doit diviser son unité et sa présence.

L'acteur est donc au moins dans une double-affirmation à la fois de celui venu du passé qui l'incarne (littéralement qui entre *dans sa chair*, puisque lui, en se dissociant de lui-même, est devenu tube, s'est désincarné), et de lui-même, transmetteur de cette chose externe, dans l'ici et le maintenant et agissant avec toute sa conscience et sa technique, et qui s'adresse directement à nous. Brecht défend cette idée de la double affirmation : il parle des deux « moi » contradictoires du personnage, dont l'un est celui du comédien. Par ailleurs, on est également dans ce que Vitez nommait « la communication médiumnique », c'est-à-dire qu'« on parle à travers celui dont on reprend la voix ». En effet, puisque l'acteur n'est pas que l'émetteur de la parole, mais qu'il en est aussi son récepteur, l'acteur en est le média.

Nous notons que « l'acteur-jukebox » est peut-être le meilleur acteur du monde. En effet, il peut tout jouer, il passe en une seconde d'une émotion extrême à l'autre, d'une langue à l'autre, d'un personnage à l'autre,... ce qu'aucun acteur psychologique ne peut faire.

Cet *idéal de contiguïté* que représente l'acteur juke-box contre la continuité de l'acteur traditionnel hérite de toute la théorie et de la philosophie de l'acteur-marionnette. En effet, l'une des raisons de préférer la *kunstfigur* à l'acteur de chair et d'os, était précisément cette faculté de contiguïté parfaite, de montage absolu – que les acteurs dans cet exercice incarnent même physiquement puisque le dispositif se compose de parties juxtaposées.

Pour réussir l'exercice, il est obligatoire que l'acteur soit dans une forme de lâcher-prise et d'acceptation alliés à la technique. L'entraînement est nécessaire pour augmenter l'agilité de la plasticité (il faut être vif et rapide). Cet exercice permet, par ailleurs, à chacun d'élargir sa palette, de jouer comme il n'en a pas l'habitude, de sortir du répertoire de ce qu'il peut ou aime faire.

L'acteur n'a aucune raison de se sentir gêné ou bête sur le plateau puisque ce n'est pas de lui qu'il s'agit. Si toutefois la surface plastique qu'est devenu l'acteur craque (l'acteur est en difficulté, il rigole, il cherche le texte avec les yeux,...), se fissure et laisse apparaître une faille, l'humain fait son apparition sous le pantin, je vois le comédien en même temps que le masque et ce comédien m'apparaît vrai. Sa présence, résidu de lui-même, se révèle malgré lui et savoureuse. Toutes les émotions immédiates et réelles de l'acteur, qui ne sont pas liées à ce qu'il est en train de dire ou copier, mais bel et bien liées à son état réel, nous sont perceptibles.

On peut aussi considérer cet exercice comme un jeu au sens de *game*. Cette notion de jeu (ludisme) est importante : c'est comme si le joueur passait des « niveaux » de

difficultés. Les comédiens soulignent d'ailleurs l'aspect amusant de l'exercice qui se présente à eux comme un défi : nous ne sommes pas tant dans la *mimicry* que dans l'*agôn*.

VI.3.2. EXPÉRIENCE N°2 : LES CURSEURS

Une même scène d'*Ivanov* de Tchekhov est jouée plusieurs fois par les différents acteurs selon des règles différentes (chacun joue Ivanov à son tour, un rôle de Sacha est présent en tant que soutien/réplique). Nous parlons en terme de curseurs (qu'on peut monter ou diminuer). Ces curseurs sont des caractéristiques physiques et extérieures qu'on active ou non. Ils sont dissociés les uns des autres.

Nous parlons aussi en terme d'adresse, et de référence (« quand tu fais cela, tu joues à la manière de un(e) tel(le) »). Les références ne viennent qu'après l'essai, elles ne sont pas prises comme un apriori. Une fois que nous avons constaté une référence, le comédien peut choisir de s'en rapprocher ou non.

Les curseurs que nous utilisons sont :

- L'énergie
- Le volume sonore
- L'effort de parole
- Le rythme
- L'implication émotionnelle

Premier essai : tous les curseurs sont à fond, sauf le volume sonore qui reste moyen-haut. L'adresse est sur une personne unique et ne change jamais. Nous constatons que cela serait comme jouer à la manière de Pascal Rambert et Audrey Bonnet dans *Clôture de l'amour* de Pascal Rambert. Nous constatons également que ce type de jeu pourrait tout à fait fonctionner pour *Ivanov*, mais ne tient actuellement pas sur la durée.

Deuxième essai : l'énergie est moyenne, le volume sonore est la plupart du temps moyen-bas et monte brusquement en une fois (en général accompagné d'une montée d'énergie), l'effort de parole est bas, le rythme est moyen, l'implication émotionnelle est basse. L'adresse n'est que sur le partenaire. Ivanov nous fait penser au personnage d'Hippolyte dans *L'Amour de Phèdre* de Sarah Kane. Nous constatons que ce type de jeu pourrait fonctionner pour *Ivanov* mais ne tient actuellement pas sur la durée.

Troisième essai : l'énergie est moyenne, le volume sonore est moyen, l'effort de parole est très grand au début (difficulté à faire sortir les mots) et ensuite très bas car une fois que la parole s'est enclenchée elle s'autoalimente et s'échappe sans plus aucun contrôle de la part du personnage, le rythme est bas au début et montera jusqu'à moyen, l'implication émotionnelle est grande (Ivanov est « au bord du gouffre »). L'adresse est à Sacha via la surface réfléchissant du public. Cela pourrait être rapproché de la manière de jouer de Nicolas Luçon. Nous constatons que ce type de jeu pourrait fonctionner pour *Ivanov* mais ne tient actuellement pas sur la durée.

Quatrième essai : l'énergie est moyenne-haute, le volume sonore est à fond et puis tout d'un coup bas, l'effort de parole est bas, le rythme est haut, l'implication émotionnelle est haute (sentiment de révolte). L'adresse est sur Sacha. Nous constatons que cela serait joué à la manière de Angélica Liddell (éventuellement de Vincent Macaigne). Nous constatons que ce type de jeu pourrait fonctionner pour *Ivanov* mais ne tient actuellement pas sur la durée.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE EXPÉRIENCE :

La direction se base avant tout sur les aspects sensitifs, musicaux ou matériels du langage, qui agissent sur *la forme* de l'acteur, permettent de le sculpter corporellement par son emploi du langage (l'acteur devient en ce sens *une figure*). Il n'y a aucun travail sur son intériorité ou sa psychologie. De nouveau, le modèle de référence est celui de l'acteur-marionnette, un acteur qu'on met en forme. On peut également faire les mêmes rapprochements que pour l'exercice de l'oreillette avec les méthodes qui travaillent l'oralisation et les conditions d'énonciations.

Toutes les façons de jouer testées ici fonctionnent à un endroit, mais pas sur la durée. Ce qui est compliqué, c'est l'aspect continu du jeu de l'acteur. Une des possibilités serait donc de travailler à un montage et à des ruptures ou glissements entre les différents types de jeux abordés ici (et d'autres encore).

Par ailleurs, pas à un seul instant, on ne s'est posé la question de « comment jouer Tchekhov ? » Nous ne sommes jamais rentrés dans des aprioris de comment jouer cet auteur, quelles sont les motivations psychologiques de ce personnage, est-ce que tel personnage peut ou ne peut pas faire ça comme ça à ce moment-là... Il n'y a donc aucun travail de dramaturgie traditionnelle.

En effet, ce n'est ni l'auteur ni la pièce qui nous ont guidés dans le jeu, mais des paramètres variables du jeu, des références etc. Il y a fort à parier que si l'auteur avait été un autre, les données de l'expérience seraient restées sensiblement les mêmes, et la façon de travailler aussi. À posteriori, nous pouvons dire que cela nous a empêchés de rentrer dans les clichés de l'auteur et nous a amenés à découvrir des chemins possibles de jeux qui fonctionnent, du moins pour un temps, avec son écriture.

Il faut relier cet exercice au thème de l'excellence comme extériorisation de la prestation, mais qui comporte des défauts qui se font résidus de présence : puisque l'acteur doit être comme un engin technique haute fidélité, inévitablement tous les écarts possibles entre l'humanité d'où il essaie d'être impeccable, et l'impeccabilité même, font émerger sa fragilité, c'est-à-dire sa présence.

Ne faut-il pas cependant craindre une efficacité temporaire liée à la contre-dramaturgie : une façon d'aborder le texte sans faire du tout de dramaturgie et qui, de prime abord, va toujours fonctionner puisqu'elle crée un effet de surprise, mais qui ne peut *jamais* tenir sur la durée ? Je crois finalement qu'il faut se méfier de la facilité du système et décide de mettre de côté cette voie de travail.

VI.3.3. EXPÉRIENCE N°3 : LA COPIE

Chaque comédien est filmé en train de raconter un film qu'il a vu récemment et d'en faire la critique. La vidéo sert ensuite de support à un autre comédien, qui doit copier les gestes et les phrasés de l'autre et refaire mot pour mot, geste pour geste la présentation de son collègue. Quelques jours de préparation sont laissés à chacun. Le comédien peut présenter avec la voix de son collègue dans l'oreillette en support.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE EXPÉRIENCE :

Toutes les observations liées à l'exercice de l'oreillette tiennent (surtout la référence à Baudrillard et ses analyses dans *Les stratégies fatales*), à la différence que l'exercice est préparé donc moins spontané.

Cet exercice est particulièrement utile pour comprendre la dissociation corps-voix, interprétation-pensée, et s'exercer à la composition extérieure. L'acteur en effet ne doit pas réfléchir à ce qu'il fait, mais interpréter le plus fidèlement possible une double partition écrite par quelqu'un d'autre que lui. L'exercice est aussi utile pour élargir la palette du comédien, lui faire jouer quelque chose qui n'est absolument pas lui, tiré de lui ou inventé par lui. Le spectre, l'aura de l'acteur est agrandi, puisqu'il est comme en surconscience de ses gestes et de sa parole.

Il est aussi fascinant de se rendre compte à quel point la réalité est souvent plus surprenante, riche ou absurde que nos *idées* qui sont souvent plus cohérentes que la réalité elle-même. Pour la personne copiée, l'exercice est confrontant et permet de se rendre compte de sa façon d'être lorsqu'il prend la parole devant les autres. Chacun a des tics et des comportements surprenants.

A la fin, il est demandé au comédien de refaire l'exercice sans support de l'oreillette afin de voir quelle trace leur mémoire en conserve. A chaque fois, certaines parties sont très fidèles à leur première présentation et d'autres sont tout simplement oubliées. Les comédiens ne parviennent pas vraiment à osciller entre ces deux pôles et à naviguer dans leur mémoire, preuve que la part d'intellectualisation dans cet exercice est faible.

Cet exercice, une fois encore, est un exercice de « reproduction paradoxale » qui permet d'obtenir un effet performatif, une méthode que la performance comme poétique générale serait censée réfuter et refuser. Ce type d'exercices, on l'a dit, rapproche de la *kunstfigur* car ils consistent, en somme, à mettre l'acteur en forme, à faire de lui une forme, qu'elle soit la reproduction d'une forme de la vie (comme ici : leur collègue filmé) ou une forme arbitraire, comme dans l'exercice des curseurs, peu importe que ce soit par un processus immédiat ou construit et répété.

Bien entendu, les acteurs élargissent toujours un peu les gestes, faisant apparaître comme un défaut d'organicité qu'un humanoïde pourrait présenter. L'écart entre la demande technique qui leur est faite de *reproduction machinale* et leur impossibilité d'humain à parvenir à la perfection de la reproduction est une source de présence palpable.

On a par ailleurs déjà évoqué la poussée d'humanisme de ce genre de mises en forme, humanisme qui ne tient pas tant au *droit* de mettre l'humain dans une forme

inhumaine (ou humaine au deuxième degré, c'est-à-dire qui se fasse image, reproduction, copie de l'humain), mais plutôt au fait de *résister*, de par une forme alternative aux formes (surtout corporelles) normalement acceptées de parution humaine, à tout modèle anthropologique général. En effet, les élaborations de ces modèles de conformité corporelle sont précisément la spécialité des fascismes.

Il nous importe de noter que cette attitude qui, au mythe de l'originalité absolue et sacrée de la présence, au mythe de l'authenticité (la course de l'art au XXe siècle), substitue l'astuce secrète de la copie démente, sa secondarité radicale, semble être l'un des symptômes de la laïcisation de la performance.

En effet, la copie ou la reproduction, comme l'explique Benjamin¹⁸⁵, problématise la question de l'authenticité, de l'aura *hic* et *nunc* qui est associée à l'œuvre, autrement dit de la vérité *sacrée* de l'œuvre. Copier, c'est voler, et le vol est puni par les lois divines (et terrestres d'ailleurs). Le copieur s'émancipe à la fois de la loi de Dieu, et à la fois, si la copie, comme c'est le cas ici, liquide *cruellement* les causes pour ne garder que les effets dont l'ampleur est augmentée, il s'émancipe de toute nécessité de cohérence liée à une relation de causalité. Il accepte d'appartenir au rang de celui qui ne crée rien mais seulement reproduit *idiotement*.

Il appartient donc forcément au clan de ceux qui ne cherchent pas la vérité, l'objectivité ou la subjectivité en art, mais bel et bien à agencer des signes du réel pour leur conférer un surplus de signifié, les charger d'ambivalence et leur faire dire plus que ce qu'ils ne disent de façon évidente dans la vie courante.

VI.3.4. EXPÉRIENCE N°4 : LA LANGUE PERFORMATIVE

1^{ÈRE} VARIANTE : MONOLOGUE

Un à un, les comédiens prennent un des monologues d'*Ivanov* (n'importe quel personnage) et nous le *disent*. L'objectif fondamental qui domine tous les exercices de langue performative est d'*être entendu*, d'*atteindre* l'auditeur avec sa parole.

Au début du travail, les comédiens sont invités à dire au début de chaque phrase du texte du personnage : « Il dit : ... ». Par exemple : « Lvov dit : "Une vieille histoire, une histoire d'exploiteur." Il dit : "Il est au septième ciel, il aura la belle vie et il vivra tranquille..." ».

Ensuite, le « Il dit » est remplacé par « Je dis ». Il s'agit en fait d'un truchement pour rendre la langue réellement, c'est-à-dire d'un point de vue technique et linguistique, performative. En effet, en mettant devant chaque phrase un acte de langage (qui peut aussi être « j'explique », « j'annonce »,...) l'acteur réalise son action en la disant.

L'acteur peut reprendre autant de fois qu'il le veut chaque phrase. La consigne du « Je dis » doit ensuite être intériorisée. Ensuite, l'acteur, conscient qu'il réalise une action du fait même qu'il est en train de *dire*, *d'énoncer* et qu'il doit *fournir en entier* via la langue, doit se concentrer sur l'aspect physique de la parole. Il doit imaginer que ses paroles se matérialisent, traversent l'espace avec dynamisme, atteignent le locuteur ou l'auditeur, et lui produisent quelque chose sur ce dernier, physiquement ou mentalement : le touche, le pénètre, modifie son schéma de pensées, le convainc,... Il doit prêter une attention particulière au trajet et à la cible du son, à son

¹⁸⁵ Walter BENJAMIN, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Op. Cit.

adresse (une adresse bien précise, sur le plateau ou dans le public), et non au sens de ce qu'il dit.

Il est, en effet, considéré que le sens est intrinsèque au texte, sans qu'il soit nécessaire de *jouer* le sens des mots ou du texte (ce que trop de comédiens font généralement) : ce qui est dit est dit. Le texte s'envisage donc hors de toute tentative de *l'interpréter*. Il ne s'agit pas de s'appuyer sur un sens fouillé pour en devenir le médiateur, de comprendre les causes qui font que ce texte, à un moment, est dit. Je laisse à chaque spectateur le soin d'établir le « pourquoi », la cohérence interne et la vie intérieure des interprètes. Personne ne possède jamais le sens de ce qu'il dit, on ne parle que pour chercher ce sens. Jouer le sens du texte équivaut donc à ce que le flux des mots court à sa propre perte, car personne ne sait précisément ce qui le précipite dans la parole, ni avec quelle absence cette parole se débat. Le texte est toujours la fin du parcours. Ce qu'il faut retrouver, c'est ce que le locuteur cherchait, plus précisément l'élan musculaire qui a jeté la phrase pour qu'elle aboutisse. Le texte est déjà la cérébralisation par le langage d'un état : le re-cérébraliser c'est l'anéantir. Le travail du comédien doit donc porter sur tout *ce qui n'est pas dit*, le « comment », son énonciation qui tient à des caractéristiques physiques (articulation, rythme, hauteur, timbre, volume,...). Le langage est perçu comme un outil. Il n'y a rien à comprendre, à faire émerger comme sens. C'est la phrase de Jovet : « *Tu comprendras qu'ici l'intelligence ne peut pas tout, et que l'être un peu, il faut abdiquer l'intelligence* »¹⁸⁶.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE VARIANTE :

Le comédien n'a pour action que de nous dire ce que un tel dit dans la pièce, au temps présent, face à nous. Son acte est le verbe d'action « dire ». Cet exercice renoue au premier degré avec un dire du *hic-nunc-ego* (ici-maintenant-je). Il faut que le comédien entre dans le corps du texte. Cela nous rapproche de tout ce que nous avons déjà dit sur le statut du narrateur (sur le matérialité de la langue plutôt que son sens) : l'objectif n'est pas la clarté du message, le théâtre de l'émotion, mais bien la jouissance d'« *une langue tapissée de peau* » (Barthes), une langue dont l'articulation est charnelle, vivante pour elle-même et non pour ses idées.

C'est par son intonation et sa gestuelle que le comédien peut parvenir à produire ce qu'il souhaite (par exemple : convaincre, se faire comprendre, s'excuser...), et ce peu importe le contenu de ce qu'il dit. On s'attache non pas à ce qui est dit, mais à comment on le dit (exactement comme le bon narrateur qui va nous passionner avec un conte connu de tous, quand le mauvais narrateur nous ennuiera avec le même conte : ce n'est pas le contenu qui importe, mais la manière).

Il semble en fait que l'acteur ne comprenne ce qu'il dit qu'après l'avoir dit. Avant, il n'y a pas *réfléchi*. Cela nous rapproche des sémiologues, du lacanisme et même de *L'élaboration progressive des idées par la parole* de Kleist (et bien entendu de Jovet). Cet exercice demande à la fois discipline et spontanéité.

L'immédiateté doit être la même que dans l'exercice de l'oreillette. L'absence de raisonnement et de mécanisme psychologique également. Les comédiens font d'ailleurs des liens évidents avec l'oreillette. Comme dans l'oreillette, le comédien est

¹⁸⁶ Cité de mémoire. Figure dans Louis JOUVET, *Écoute mon ami*, Paris, Flammarion, 2001.

dans une affirmation double (Brecht) : il affirme qu'il dit le texte d'un personnage de Tchekhov, mais il affirme aussi que c'est lui qui est en train de nous le dire au moment présent, qu'il n'y a rien d'autre à ce moment-là que lui en train d'exister devant un public ; un humain simplement là, face à d'autres humains. C'est une affirmation de la *singularité* de l'acteur. Ce qui signifie que le comédien doit prendre en compte son humeur de l'instant, qu'il doit se *présenter* à nous et *simplement* venir devant le public et *dire*. Cet exercice est donc fondé sur le fait d'être en représentation et d'avoir une volonté de *dire* quelque chose à des gens, se faire entendre. Mais l'acteur ne « montre pas qu'il dit » : l'acteur dit d'abord « en plus de ce que je dis, je le dis », et à l'étape suivante, l'acteur dit. C'est tout. Il ne dénonce pas le jeu.

Sa pure immédiateté de dire, paradoxalement, crée un effet de distance. On a l'impression, en effet, que l'acteur est à la fois chargé et distant, présent (dans le présent) et pourtant pas naturel. La distanciation pourrait être cette collusion entre l'émotion de l'instant (cette hyper-attention à l'instant présent et comment je me sens dans l'instant présent, si je ne joue rien, si je ne relie pas mon émotion du moment au texte) et le fait de dire, sans jouer rien d'autre, les paroles d'un autre que moi (le personnage) – c'est d'ailleurs ce que Brecht demandait à ses acteurs, de ressentir une autre émotion que celle de leur personnage.

Au fur et à mesure de l'exercice, alors que l'acteur intériorise la consigne du « il dit », il semble que l'acteur ne parle par « la voix d'un personnage » (qu'il n'interprète pas), mais, comme disait Vitez, qu'il parle « la voix de Tchekhov ».

L'acteur doit veiller à sa concentration, et comme dans l'oreillette, augmenter sa présence dans l'ici et maintenant par son ancrage, une énergie haute (il faut « être vivant et encore plus vivant »), et sa technique articulatoire qui doit être particulièrement excellente (comme pour affirmer qu'ils sont en train de dire : l'effort de parole est grand). Il est impératif qu'il soutienne vocalement jusqu'au bout chaque phrase (il ne peut jamais laisser tomber la fin de sa phrase). Les comédiens soulignent d'ailleurs l'aspect très physique de l'exercice.

Spécifions que, si au départ, cet exercice ne peut venir qu'après le travail de Brecht sur la distanciation, et le fait de considérer la parole de son personnage comme une parole tierce, il ne s'agit pas de monter qu'on fait, ou d'être dans l'épisation comme chez Brecht. L'exercice est fondé sur le fait d'être en représentation, et même de le sur-affirmer. Le comédien s'affirme dans le présent, face à d'autres, en train de dire. C'est finalement de Grotowski que vient beaucoup plus cet exercice : un sujet nu, perméable au présent et vulnérable utilise le langage sous forme de vibrations sonores qui portent, par elles-mêmes, le sens. La voix ne peut pas être coupée du corps – et le corps ne peut pas être coupé des impulsions, de sa spontanéité.

Il est demandé à l'acteur de toujours sourire intérieurement, de prendre plaisir à ce qu'il fait. Il ne doit jamais perdre l'idée qu'avant tout, c'est un jeu. Par ailleurs, comme dans l'oreillette, une habileté s'acquiert dans la répétition de cet exercice. Plus il s'y *entraîne*, plus il y arrive.

Nous essayons de faire dire le texte au comédien à l'autre bout de la salle (la distance est très grande, au moins 20 mètres). La distance oblige le comédien à

s'impliquer encore plus physiquement, à projeter plus loin et plus précisément sa voix, ce qui augmente la portée physique de l'exercice. Une autre variante a été testée : le comédien est devant un deuxième comédien qui le retient avec ses mains au niveau du bassin. Il doit avancer en disant son texte tandis que l'autre le retient dans l'autre sens. Le caractère trop essoufflant de l'essai n'est pas convaincant. Je pense que l'accent étant déjà mis sur l'aspect hyper physique de la parole, ce genre d'exercice ne fait que souligner la même chose et n'est pas du tout nécessaire car n'apporte pas de complément.

A la fin, il est demandé au comédien de nous redire ce que le texte dit mais sans le support des feuilles. Certains comédiens sont incapables de savoir ce qu'ils ont dit précédemment (on voit de nouveau l'absence d'intellectualisation) alors que, pour le public, cela semble limpide. D'autres, à la recherche de leur mémoire, tombent dans une parole beaucoup plus quotidienne, banale, explicative. Il y a cependant une comédienne qui au contraire, se détache de l'aspect intellectuel de l'exercice, et performe variablement plus sa langue alors qu'elle n'est pas attachée à une partition écrite, mais seulement à la trame de celle-ci.

2^{ÈME} VARIANTE : LE CHRONOMÈTRE

On ajoute, à la première variante, un temps limite (un chrono). Le comédien ne dispose plus alors que d'une trentaine de secondes, par exemple, pour nous dire un monologue imposant. On peut faire une sorte de compétition entre les comédiens : qui ira la plus loin dans le texte ?

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE VARIANTE :

Étant donné que le paramètre « urgence » est augmenté (sans aucune autre justification que « Tu as 30 secondes »), l'effet performatif, semble augmenté. L'aspect ludique est augmenté également puisqu'il y a la possibilité nette de « perdre ».

Cette règle ajoutée a pour fonction de rendre l'exercice impossible. Elle fait de l'exercice un véritable *agôn*, une lutte contre le temps et ses collègues, ou un *ilinx* : une course à la vitesse. Le comédien doit faire démonstration d'une habileté, mais en même temps, ne pouvant parvenir au résultat demandé, se révèle incapable malgré lui. Sa présence est révélée dans ses résidus qu'il ne parvient pas à dissoudre dans sa perfection, dans sa maîtrise technique, ce qui est, nous l'avons dit, une stratégie que l'on retrouve dans l'ADN performatif de la prestation à haut profil.

3^{ÈME} VARIANTE : LA DÉSynchronISATION DES PARTITIONS

On conserve toutes les données de la première variante.

Les comédiens font des scènes à deux. Il leur est demandé de désynchroniser leurs partitions mutuelles, ce qui signifie qu'ils ne doivent plus attendre la fin de la réplique de leur partenaire pour y répondre. Leur partition individuelle est considérée comme un flux continu (il n'y a pas d'arrêt dans la pensée) à l'intérieur de laquelle les répliques de l'autre vont venir s'insérer. Les temps laissés ne sont jamais motivés

par le fait qu'il faut que le partenaire réponde pour la raison que le texte serait écrit comme ça. Ils sont toujours motivés par autre chose, comme, par exemple, créer des tensions inhabituelles dans la parole afin de maintenir l'attention de l'auditeur (partenaire ou public).

Les comédiens peuvent reprendre autant de fois qu'ils le souhaitent chaque réplique, ils peuvent remonter dans le texte, ne pas en respecter l'ordre, chevaucher la réplique de leur partenaire etc. Pour autant, ils sont limités à ne dire que ce qui est contenu dans leur texte, et leur discours doit contenir une forme de logique, de cohérence, et si pour cela il leur faut absolument la réplique de leur partenaire pour continuer (ce qui est rare), ils doivent attendre que celui-ci la leur donne.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE VARIANTE :

Cette désynchronisation des partitions se révèle particulièrement pertinente dans le cas de Tchekhov où il y a de nombreuses scènes dans lesquelles les personnages ne s'écoutent pas, et ne se répondent pas, et où les dialogues sont en fait plusieurs monologues déguisés.

On constate qu'il y a un meneur et un perdant à chaque fois et que ces statuts peuvent s'échanger durant la scène. S'il est en statut de perdant, le comédien doit développer diverses stratégies pour réussir à interrompre son partenaire, le faire taire un moment, se faire entendre alors que l'autre parle, etc. Faut-il se taire un moment, parler plus fort, lui sommer de se taire... ?

La stratégie première, à l'inverse pour ne pas se faire « piquer la parole » est de parler très vite, afin de ne pas mettre de blanc dans la phrase qui permette à l'autre de sauter sur l'occasion. Petit à petit, d'autres stratégies vont se développer pour créer une écoute ou garder la parole : « clouer le bec », manipuler l'autre, créer de la tension, du suspens, jouer avec des temps inhabituels pour maintenir à la fois l'attention du spectateur et celle du partenaire (donc le faire taire)... Les motivations de la parole, bien entendu, peuvent aussi être diverses. Cet exercice développe cependant une motivation particulière, qui n'est pas psychologique mais bien ludique : empêcher l'autre de parler. Nous sommes dans un *agôn* pur, un jeu d'affrontement.

Le partenaire de jeu prend donc fonction d'adversaire. Il est demandé aux comédiens de n'avoir aucune politesse pour le partenaire. Ainsi, si un des comédiens est plus à l'aise dans le jeu, il peut prendre toute la place et « bouffer » son partenaire, et inversement, si un des comédiens n'est pas assez réactif, « sur la balle », ne s'impose pas suffisamment dans le jeu, le partenaire peut prendre tout l'espace et l'attention du spectateur. « A papaya puesta, papaya partida »¹⁸⁷ comme dit le proverbe colombien. Donc : « prends la papaye ! » Une mobilisation vive et une attitude alerte sont nécessaires de la part des joueurs, sans quoi il peut tout aussi bien ne rien se produire d'intéressant du tout.

La notion ludique est très forte, puisque les partenaires sont en tension immédiate l'un envers l'autre, sont mobilisés par obligation, que le résultat n'est jamais le même, qu'ils sont en *match* l'un face à l'autre. Quand on reprend la scène plusieurs

¹⁸⁷ Littéralement on pourrait traduire ce proverbe par : « Papaye servie, papaye mangée » ou « Si tu lâches la papaye, il n'y a plus de papaye ». Il signifie plus ou moins « Si tu laisses ouverte la possibilité qu'on te prenne l'avantage, on te prendra l'avantage. »

fois, afin de déstabiliser leur adversaire et que celui-ci ne sache pas déjà ce qu'ils vont faire et *comment* ils vont dire, ils trouvent de nouvelles façons de faire, de nouvelles ruptures, de nouveaux tons,... La scène garde alors en permanence un aspect frais et fragile de l'instant présent. L'issue n'en est pas établie d'avance, les comédiens ne peuvent jamais se reposer car il y a une forme de mise en danger dans la situation. La situation est censée changer chaque fois qu'on joue le jeu.

Cette expérience donne du jeu autant pour celui qui parle que pour celui qui ne parle pas : nécessité de parole, concret de la prise de parole, distance dans le jeu. Celui qui n'a pas la parole est aussi vivant que celui qui l'a ; il a ses volontés propres, ses actions, et ne se met pas en repos. Quand une possibilité de prise de parole se présente, elle est immédiate, elle ne peut être différée d'une seule seconde, sinon elle n'est déjà plus. L'action est permanente : il faut toujours être actif et dans une énergie au présent (penser : « maintenant, maintenant, maintenant ! »).

Brook pratiquait des exercices d'affrontement durant lesquels les comédiens ne pouvaient se toucher. Cet exercice m'y fait penser. « *Le principe, dit Brook, est celui de deux bâtons que l'on frotte. Cette friction d'éléments opposés et réfractaires fait jaillir le feu.* »¹⁸⁸

Une fois de plus, l'entraînement est bénéfique à l'exercice car les comédiens gagnent en agilité et en stratégie. Même si le paramètre « vitesse » n'est pas obligatoirement à son maximum, l'énergie elle doit être optimale, les comédiens doivent être comme sur un terrain de foot ou un ring de boxe en train de s'affronter. La mollesse est le pire ennemi de cet exercice.

VI.3.5. EXPÉRIENCE N°5 : L'ÉMOTION SPONTANÉE

1^{ÈRE} VARIANTE : L'IGNORANCE D'UN DES DEUX COMÉDIENS

Deux comédiens prennent le texte d'une scène de Tchekhov. Ils ne peuvent se répondre qu'en suivant le texte. Le texte constitue leurs seules paroles. Le premier comédien a reçu une consigne précise : il doit, par exemple, obtenir de l'argent du deuxième, rapidement, et il est de mauvaise humeur. Le deuxième, lui, n'est au courant de rien. Il doit juste recevoir l'énergie du premier, voir ce que ça lui fait, et réagir selon son émotion ou son humeur réelle, de l'instant. Tout cet échange d'énergie se fait dans le carcan du texte de Tchekhov puisqu'il définit leur échange « littéraire » indépendamment de ce qui se joue entre eux.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE VARIANTE :

Quoique cette expérience ait pour objectif de travailler sur les émotions réelles des comédiens, peu importe le texte, elle est en fait biaisée dès le départ puisque finalement, le deuxième comédien (passif) n'éprouve pas vraiment une émotion en réaction à celle amenée par le premier (puisque il sait très bien que celui-ci n'est pas *vraiment* en train de lui réclamer de l'argent). Sa réaction est donc soit quand même fabriquée, soit, trop faible, trop peu perceptible et trop peu intéressante, soit trop liée au contexte de la représentation (fou-rire,...).

¹⁸⁸ Peter BROOK, *Op. Cit.*, p. 73.

Ce type d'exercice qui travaille la spontanéité de l'acteur et l'entraîne à rester toujours au présent, est similaire à certains exercices menés par Grotowski dans son Laboratoire pour enseigner le contact (par exemple, il est demandé secrètement à un acteur de jouer totalement différemment, ou simplement avec moins de sincérité, et les autres doivent s'en tenir à la partition établie tout en réagissant chacun à sa manière). Le danger nous dit Grotowski, c'est que l'acteur peut changer la partition établie (les situations ou les actions). Or l'acteur doit maintenir sa partition tout en modifiant chaque fois son contact.

2^{ÈME} VARIANTE : FAIRE GRANDIR L'ÉMOTION

Les comédiens jouent des scènes à deux. La consigne de cette variante est que, peu importe ce qui est dit, le comédien doit reprendre l'énergie et l'émotion du partenaire en face de lui (son humeur) et la faire grandir à chaque fois.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE VARIANTE :

Cet exercice est très jouissif et drôle, puisque les deux comédiens développent et déploient une énergie qui n'est pas forcément liée au contenu du texte, qu'ils tiennent à deux et qui va sans cesse croissant.

Brecht demandait à ses comédiens de montrer une autre émotion que celle de leur personnage pour créer un effet de distance. Il va de soi que notre exercice crée aussi cet effet de distance.

Au-delà de l'aspect à nouveau ludique, cet exercice oblige les acteurs à créer une écoute, à se connecter l'un à l'autre et à composer ensemble.

VI.3.6. EXPÉRIENCE N°6 : MAINTENIR L'ATTENTION SUR SOI

1^{ÈRE} VARIANTE : ENTRER DANS LE PROBLÈME

Cette expérience se demande comment maintenir l'attention du spectateur sur le comédien.

Au plateau, les quatre comédiens ont pour consigne d'attirer l'attention sur eux, pendant qu'ils jouent une scène (les comédiens ne peuvent prendre la parole qu'avec le texte de la scène). Les premières stratégies développées sont les stratégies de l'absurde. « Si je fais n'importe quoi, des choses sans sens, rigolotes ou débiles, on me regardera ». Sauf qu'en vérité, cela est assez peu intéressant. La deuxième stratégie adoptée consiste à se poser immobile dans l'agitation générale et à fixer le spectateur. Le comédien qui s'isole de la masse pour se recentrer retient alors mon attention. Ensuite, les autres cherchent à me distraire du premier comédien, ils s'agitent devant lui, devant moi, mais cela ne fonctionne pas. C'est dans l'adresse personnalisée qu'un autre comédien gagne mon attention : il me parle très clairement, très proche de moi, presque intimement, avec le texte de la scène et cela m'intéresse. Le comédien immobile, va alors calmement s'approcher et regarder celui qui, pour l'instant, a gagné mon attention, et acquiescer à ce que l'autre dit.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE VARIANTE :

Petit à petit, les comédiens vont comprendre que la meilleure stratégie pour maintenir l'attention sur soi, face à une distraction ou à un accident, n'est ni de nier le problème, ni d'essayer de le cacher, ni d'essayer de créer un autre pôle d'attention, mais de rentrer dans le problème et chercher à le solutionner, ce qui est une attitude générique pour tout bon comédien. Donc, cet exercice leur permet de développer une faculté à gérer les accidents en scène, en les rendant intéressants, plutôt que de tenter de les masquer.

L'une des parties du training de l'acteur de Meyerhold consiste à accoutumer les comédiens à faire quelque chose qui sache vraiment soutenir l'attention de quelqu'un d'autre et l'amuser ou l'entretenir. Il est intéressant de constater que la stratégie générale des genres performatifs commerciaux (le cabaret, la prestidigitation, le cirque, etc.) visent, à l'inverse, à « entretenir », c'est-à-dire à maintenir en suspens l'attention de quelqu'un par la distraction ou la diversion, plutôt que par la focalisation ou la concentration – ce qui est, par contre, la visée du théâtre « sérieux » : c'est ce que fait le magicien qui entretient les yeux de l'audience sur sa main gauche, qui fait des choses relativement inutiles ou vaines, pendant que sa main droite fait le vrai tour de magie.

Par ailleurs, j'insiste à nouveau sur l'aspect ludique de l'exercice, au sein duquel les acteurs s'associent ou s'affrontent afin de *gagner* l'attention, de la prendre à leur adversaire, de réussir à la garder, etc. Une fois encore, nous approchons de l'*agôn*.

2^{ÈME} VARIANTE : L'ADRESSE AU SPECTATEUR

Un autre type d'exercice consiste à jouer des scènes en adressant tout au spectateur. Premièrement, les comédiens, face au public, lisent simplement le texte et le disent (en appui avec les exercices de langue performative) au spectateur. Petit à petit, ils vont commencer à « jouer » plus ouvertement.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE VARIANTE :

Différents niveaux d'adresses sont désignés : l'adresse directe et plate au spectateur ; l'adresse détournée, c'est-à-dire en triangulation avec le partenaire et le public (pour m'adresser à mon partenaire, je fais ricocher ma parole sur le public, ou inversement, je réponds ou agis vis-à-vis de mon partenaire et je vérifie ensuite l'effet produit sur le public – ce sont des techniques utilisées notamment dans le travail du clown ou du masque) ; l'adresse en conscience ou adresse double (je parle ou agis vis-à-vis de mon partenaire mais j'ai en fait conscience que je fais cela devant et pour un public). Dans notre travail de répétition, au sein d'une même scène, nous composons l'adresse du comédien pour que celui-ci joue avec ces différents niveaux d'adresse au public et en change, ce qui permet aussi d'amener des ruptures dans le jeu (donc encore plus d'attention !)

Il y a une chose fondamentale sur laquelle je me permets de d'insister, bien que ce soit toujours le cas au théâtre : c'est la conscience d'être en représentation (donc en *show*) et de faire tout ce qu'on fait pour le public ou en l'adressant au spectateur, et

ce dans une humeur ludique. Cela se traduit aussi en terme d'énergie (plus l'énergie est haute, plus le public dans sa globalité donne son attention facilement). Les comédiens doivent conscientiser cette donnée au maximum : ils ne peuvent jamais laisser tomber le public ou l'oublier, le nier. Les comédiens ont donc toujours un double comportement qui est « je le fais » et en même temps « je le montre ». Nous sommes bien sur proches des protocoles de représentation de Brecht. L'effet de distanciation brechtien se fonde, en effet, sur une attitude d'adresse directe au spectateur avec un double discours souterrain qui est « *prends garde à ce que va faire celui que je te présente* », « *tu as remarqué ?* », « *qu'en penses-tu, toi ?* ». Cette double attitude nous permet donc de mettre de la distance dans la forme. Par contre, il ne s'agit pas par là de dénoncer la théâtralité et de faire aveu de la représentation, mais d'affirmer que la forme est fondée sur la théâtralité et la représentation.

La question du « cabotinage » se pose pourtant. Il me semble que la différence se situe entre « montrer » et « se montrer ». Pourtant, qui fait son *show* montre et se montre (d'ailleurs il est intéressant qu'en anglais, le mot choisi pour « spectacle » soit le même que pour « montrer »). Je dois en fait avouer qu'aujourd'hui encore je ne sais pas vraiment ni ce qu'est exactement le cabotinage, ni si c'est un bien ou un mal. Tant que l'efficacité recherchée est atteinte, je ne m'encombre pas vraiment de ces questions. Il est certain qu'il faut, pour autant, conserver une spontanéité avec le partenaire, un instant au présent, et ne pas calculer d'avance l'adresse de ses répliques. Peut-être que si cette notion de spontanéité se perd et celle de calcul arrive, alors on entre dans le cabotinage ?

VI.3.7. EXPÉRIENCE n°7 : LES ACTIONS D'INTIMITÉ

Il est demandé aux comédiens de faire des actions simples, qui font appel à une certaine intimité : danser un slow très lentement en silence, s'embrasser tour à tour pendant un certain temps, donner à quelqu'un un geste de tendresse, etc.

OBSERVATIONS ET CONCLUSIONS TIRÉES DE CETTE EXPÉRIENCE :

Les comédiens sont désarmés, ils n'ont pas le droit de faire semblant car cela se voit directement : ils apparaissent donc vulnérables et sensibles. Ils sont tout à coup en *exposition*. Judith Butler définit l'exposition comme le mode de représentation de soi qui permet de rendre compte de la part de soi que l'on ne peut raconter : celle de l'expérience corporelle (on l'a déjà évoqué, on ne peut rendre compte de la mémoire corporelle par le langage). « *L'exposition est donc une des nombreuses contrariétés que rencontre cet effort pour rendre compte de soi par la narration.* »¹⁸⁹

Les comédiens, ne pouvant mentir, apparaissent vrais et touchants. L'exercice donnera naissance à des images sur *Save the date*. Cependant, l'exercice fonctionne tant qu'il maintient une fragilité, une hésitation de la part des acteurs, une fraîcheur. Une fois que l'exercice a été trop répété, que les acteurs se sont habitués, l'exercice perd sa dimension tendue, donc charismatique. Les acteurs ne s'exposent plus, ils jouent déjà, ils font semblant, ils sont devenus confortables. Le ressenti est

¹⁸⁹ Judith BUTLER, *Le récit de soi*, Op. Cit.

différent et la situation perd de sa force de simplicité. Je note donc qu'il faudrait travailler la mise en condition des acteurs, ou bien, simplement, répéter le moins possible ce genre d'actions « intimes ».

VI.3.8. EXPÉRIENCE N°8 : UNE VERSION AMPLIFIÉE D'EUX-MÊMES

Exceptionnellement, pour cette expérience, je me permets de faire d'abord un point sur les finalités de l'exercice en lui-même avant d'expliquer son déroulement.

C'est cet exercice qui a permis de développer les « personnages » de *Save the date*. Je place le mot « personnages » entre guillemets car plus que de construire un personnage, ou l'incarner, il s'est agi d'accentuer certains traits de la personnalité des comédiens, de faire tomber ou reconstruire leurs masques sociaux pour aller vers leurs côtés plus intimes, plus sombres, tout en les protégeant et en n'activant pas des aspects psychologiques, glauques ou de confessions. Il s'agissait d'obtenir des individus qui ne sont plus vraiment eux mais qui leur ressemblent quand même étrangement : une sorte de version amplifiée d'eux-mêmes.

La source de départ du personnage n'est donc pas un texte ou une entité idéale, mais eux-mêmes et leurs modes de comportements quotidiens. Cette construction est, je pense, facilitée par le fait que nous nous connaissions tous depuis des années et dans différentes situations. Je ne cherche donc à « développer des personnages » que pour rendre mes comédiens encore plus transparents, les dépouiller de leur bienséance, leur gêne, leur peur, leur bonne éducation, leur politesse... Aller plus franchement au cœur de ce qui m'intéresse chez chacun d'eux sans qu'ils se sentent violés dans leur intimité ou obligés de livrer des choses qu'ils n'ont pas envie de livrer. Il y a donc une certaine forme de composition, mais très rapide, qui, en même temps, correspond à une forme de dépouillement, de mise à nu.

Voici comment s'est déroulé l'exercice pour les deux personnages tenant fonction de bouffon (Pauline et David, contre les personnages des mariés, Mélissa et Marouan). En passage individuel, le comédien entre avec la volonté de nous dire quelque chose (issu du texte de Tchekhov). J'entre en dialogue avec lui, je lui pose des questions, je l'oriente dans certaines voies. Je n'ai aucune idée a priori de la direction que nous allons prendre, je ne cherche rien de précis au départ, à part l'emmener dans une zone que je juge suffisamment intéressante. Le premier objectif est de les mettre à l'aise, de les libérer d'une forme de pression de « bien faire quelque chose ». Ils sont encouragés à faire des erreurs, des maladresses qui sont les leurs dans la vie.

Nous cherchons ensuite leur zone d'impolitesse, de débordement, de démesure, d'indélicatesse. Pour que je puisse croire à celui que j'ai en face de moi, il faut qu'il soit un peu sali, impur, rustre. C'est ce qui lui confère une humanité.

Ensuite, nous voyons ce qui peut retenir sa concentration, son attention, comment son énergie se disperse, quelles sont ses zones de dissociations, qu'est-ce qui l'occupe tandis qu'il me parle, quelles stratégies est-il en train de développer tout en continuant de discuter avec moi.

Nous cherchons alors des ruptures de rythmes. Nous voyons comment ces « personnalités amplifiées » entrent en contact avec quelqu'un d'autre. L'exercice prend ensuite une libre tournure, selon la façon dont le comédien improvise.

Ces aspects de leur personnalité que nous cherchons à retrouver et à développer leur ressemblent quand ils sont désinhibés, par exemple quand ils ont bu. Il s'agit, en

fait, d'agencer leur parure, leur masque, plus que de les rapprocher de n'importe quelle idée d'un personnage comme entité abstraite leur préexistant.

Le personnage de la mariée a été développé sous un autre angle, celui de la sincérité. Cette approche moins ludique mais plus « sensible » est, je pense, une faiblesse du projet. Dans l'optique d'aborder la mariée comme la seule personne encore naïve, pure, croyant à l'amour traditionnel et aux discours réactionnaires qu'elle tenait en scène, il a été demandé à la comédienne de trouver son point d'accroche avec son discours via la sincérité. Il lui a été demandé de faire une déclaration d'amour la plus sincère possible, et la plus proche d'elle possible, comme si c'était elle, avec ses mots, à l'homme qu'elle aime par dessus tout. Comme si elle pensait le plus profondément du monde ce qu'elle disait. Comme si chaque fois qu'elle prononçait une phrase elle devenait plus transparente, et toujours plus transparente, dans une générosité folle, dans un abandon d'elle-même absolu.

Le problème était qu'en fait, plutôt que de mettre le discours de Sacha ou de n'importe quel autre personnage dans son corps et sa bouche, j'ai amené la comédienne vers l'idée du personnage de Sacha, qui est forcément est moins développée qu'un humain dans toute sa complexité. Cela lui a conféré moins de liberté au plateau, plus de gêne, de surveillance perpétuelle. Tandis que le réel de la comédienne est bien plus surprenant, plus rustre, moins poli (dans tous les sens du terme), plus changeant... Le processus pour Mélissa s'est opéré dans une voie plus traditionnelle de la construction du personnage (il s'agissait de tisser des liens entre son personnage et elle, comme chez Stanislavski) et, selon moi, moins efficace et moins concrète.

Le personnage du marié, lui, s'est développé surtout grâce aux exercices de langue performative, dans son rapport au langage (et au mutisme), et dans la tension entre son impossibilité à agir ou parler et ses sensations. Un langage plus métaphorique et archétypal était employé pour parler de lui (« soleil noir », « pôle négatif », « abîme », etc.).

Il lui était demandé de grandir un maximum ses moindres émotions, sans jamais agir de son plein gré cependant ou pouvoir s'exprimer. Il devait tout contenir. Il devait être archi présent, alerte à tout ce qui se produisait, s'alimenter en permanence mentalement, en analysant ce qui était en train de se produire pour nourrir son dégoût et ses craintes. Tout le travail du mutisme était donc très émotionnel, voir psychologique.

En revanche, sa prise de parole finale n'a été construite qu'à partir d'exercices de langue performative et en rapport avec la technique et la musique, avec des étapes très précises, comme celle d'une partition musicale. L'acteur ne « jouait » pas Ivanov. Il était demandé au comédien de ne pas parvenir à parler au début, de produire du son avec son micro, son souffle et sa bouche dans un ordre extrêmement précis. Ensuite, il commençait par une syllabe, puis un bout de phrase, cela croissant sur une durée précise, jusqu'à se faire prendre dans son flux de paroles et ne plus pouvoir s'arrêter. Parallèlement, de façon très précise aussi, la technique, son partenaire, allait contre lui jusqu'à le chasser du micro (*larsens* et *delays*) en rendant son discours incompréhensible. Le comédien, coûte que coûte avait pour consigne de passer au-dessus de la musique (tâche impossible pour une voix humaine) et de se faire comprendre. L'effort physique réel qu'il fournissait et ses conséquences (essoufflement, nausée, fatigue vocale,...) valaient en soi et le comédien ne devait plus rien « jouer », mais plutôt affronter le système son et la

technique. Il n'y avait donc aucune *mimicry*, mais uniquement de l'*agôn*. La direction ne s'est donc que peu portée sur les causes et ou le contenu du texte, mais beaucoup plus, à l'inverse, sur une production d'effets.

VI.4. À propos de *Save the date*

Pour chaque comédien, nous avons recomposé un nouveau « personnage » à partir de plusieurs personnages de Tchekhov, mais surtout à partir du comédien lui-même. Le processus n'en est pas donné d'avance, il s'invente avec chaque individu. Au fur et à mesure du travail, ces personnages se sont dissous, sont devenus plus pâles, afin de tendre vers quelque chose qui appartenait encore davantage au comédien, au point que nous pouvions vraiment parler d'une « version amplifiée d'eux-mêmes », un agencement de leur propre personnalité exacerbée : une forme d'affirmation de la singularité de l'acteur.

Par ailleurs, nous avons mis en morceaux le texte de Tchekhov (dans lequel le drame est déjà en crise), afin de proposer un montage au sein duquel seul les comédiens assuraient la cohérence. J'avais alors travaillé instinctivement, mais suite à tout ce qui a été mis à jour dans ce travail, je comprends très bien aujourd'hui ce que je cherchais alors : assurer un dispositif immanent. Ainsi, les comédiens n'interprètent pas la pièce *Ivanov* ou ses personnages. Ils jouent avec la matière texte d'*Ivanov*. Le texte n'est pas mis *en* scène, il est mis *sur* scène. Il est source d'inspiration, mais n'est pas finalité ou but. Le mythe présent dans la pièce de Tchekhov est devenu une base à partir de laquelle nous avons joué avec élasticité.

Dans le spectacle, le moment le plus emblématique de notre façon de travailler est le monologue de fin. En effet, il combine de nombreux principes de performativité que nous avons évoqués dans ce travail. Il y a déstructuration du texte dramatique de départ (*Ivanov* de Tchekhov) par l'isolation des répliques, et restructuration d'un long monologue à partir de toutes les répliques imposantes du personnage d'*Ivanov*). Il y a *agôn* (lutte contre musique) à la place de la *mimicry*. Il y a autonomisation du langage par la langue performative : la matérialité du langage prend le pas sur le sens (d'ailleurs, le texte ne fait que redire sans cesse la même chose en le paraphrasant et pourrait être résumé en une phrase « Je suis fatigué »). Il y a une tâche demandée au comédien qui est impossible à accomplir (passer au-dessus de la musique) provoquant des résidus de présence par la faille visible de l'acteur (il s'étouffe, s'essouffle, se casse la voix...). Enfin, le texte est envisagé comme une partition musicale et rythmique.

VI.5. Conclusions sur la méthode

Nous voyons que tous les exercices que j'ai menés avec les comédiens s'affirment dans le *hic-nunc-ego*. Plus exactement, le comédien a deux modes clairs de présence. Soit, il est dans une double-affirmation de sa présence : de lui-même en tant qu'être au plateau, actif, dynamique, complètement dans ce qu'il fait, dans l'ici et le maintenant ; et de l'altérité qui le fait parler. Soit, il agence sa présence sous forme d'une auto-présentation de lui-même (sa version amplifiée), il crée son propre masque. Si, Tchekhov disait « *offre aux hommes d'autres hommes, pas toi* », on

peut dire que la stratégie ici se formulerait plutôt « offre aux hommes d'autres hommes, et toi. »¹⁹⁰

À aucun moment les comédiens ne doivent nier leur émotion de l'instant et même, ils ont toujours pour consigne de la cultiver, indépendamment de la situation scénique. Elle constitue une épaisseur supplémentaire à la réalité du comédien dont je ne souhaite pas qu'il se prive. Elle permet une mise en tension de l'émotion intrinsèque au texte (ou supposée par la situation scénique) et de la réalité qui m'interpelle en tant que spectateur, ce qui me permet de croire, d'accorder du crédit, à celui qui est en scène, devant moi. Dans cette optique, tous les accidents de la scène sont d'heureux évènements. Il est fréquent que les comédiens doivent se surprendre l'un l'autre. Ils ne peuvent jamais reposer leur attention – leurs capteurs

Force est de constater que ma méthode est un travail sur les effets du comédien, sa contiguïté, son extériorité, son comment – non sur ses causes, son intériorité, sa cohérence, sa continuité, ses motivations psychologiques, son pourquoi. Je ne cherche, par exemple, à obtenir un effet de vulnérabilité qu'afin de le tisser dans une trame plus complexe, peu m'importe finalement si la cause qui produit l'effet est une cause véritable ou faussée. Puisque cette relation causes-effets est troublée, et que je ne m'intéresse qu'à la réception des effets purs, nous pouvons affirmer que ce processus de travail est un processus *cruel*.

Dans mon travail, les seules causes véritables sont les règles de l'exercice auquel le comédien a accepté de se prêter. Je n'ai besoin de nulle autre justification (lui sait peut-être, ou pas, pourquoi il accepte de le faire, il se donne peut-être un processus interne, etc., mais peu m'importe). L'aspect ludique, sur lequel j'insiste beaucoup (on voit d'ailleurs que beaucoup d'exercices s'étendent franchement aux autres paradigmes du jeu que celui de la *mimicry*), ne demande pas d'autre cause que celle d'avoir envie de jouer. D'ailleurs la notion de plaisir de l'interprète est très importante car directement communicative.

Ainsi, à la différence de Stanislavski, Brecht ou Grotowski, ma direction d'acteur cherche à bannir entièrement la psyché. Par ailleurs, cette direction se veut radicalement laïque : je ne demande ni ne cherche aucune *vérité* (sauf peut-être pour l'exercice des actions intimes, mais cette vérité ne peut s'y maintenir : c'est toujours la première fois qu'ils font l'action qui est la plus intéressante, car après, la fragilité – qui fait la vérité – se perd).

Mes principales influences, indirectement, sont peut-être Meyerhold (pour son ludisme), Vitez (pour sa relativité), et même Jovet (pour son rapport à la langue, bien que, bien sûr, en terme stylistique nous soyons très éloignés).

En revanche, je contrôle tous les paramètres extérieurs du jeu, je sculpte la figure, la marionnette qu'est mon acteur (on voit le lien Craig / Kleist).

Il n'est ici ni question de (re)construire la présence, ou de se dépouiller pour arriver à elle, mais il s'agit de la *provoquer* par un dispositif. Provoquer la présence, cela suppose de créer un vide qui l'appelle à sa place (puisque, étymologiquement, *provocatio* signifie « appeler quelqu'un ou quelque chose à la place de »).

La stratégie ici adoptée consiste à soustraire une capacité au comédien, qui crée littéralement une absence. Par exemple, lui retirer sa faculté de penser dans l'exercice de l'oreillette (dans plusieurs exercices, on a d'ailleurs noté leur absence

¹⁹⁰ Formule empruntée à Georges Banu dans BANU Georges, « L'acteur-poète, au delà du rôle », in ÉTUDES THÉÂTRALES, n°26, *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, direction BESSON Jean-Louis, Louvain-la-Neuve, 2003, p. 24-30.

d'intellectualisation). Ou encore, en lui demandant d'exécuter un exercice impossible, faire atteindre à l'acteur l'extrême bord de ses possibilités : cela lui demande certes une habileté, pour laquelle il doit travailler, s'entraîner, mais il est toujours un moment où l'acteur ne peut y arriver, et dans son habileté, se produit un bégaiement, une faille, une fragilité qui sont comme des résidus de présence. On voit alors sa limite : la différence, l'écart entre l'instrument qu'est l'acteur et l'acteur lui-même.

La présence de l'acteur se révèle alors *malgré lui*. Or, une présence malgré soi, c'est exactement le type de présence que Kleist loue et regrette, dans *Sur le théâtre de Marionnette*¹⁹¹ : ce qu'il appelle la *grâce* et qui est si difficile à obtenir car dès qu'on la conscientise, elle est perdue, elle voue l'homme à l'affectation, c'est-à-dire à la disgrâce. C'est en ce sens que je disais que je viole les acteurs, que je leur prends quelque chose sans leur consentement : on ne peut le discuter, car il faut que cela reste hors de leur conscience.

Il faut donc s'entendre : la recherche d'effets avec les acteurs est avant tout une recherche de pouvoir les piéger dans leur propre démonstration d'habileté.

La provocation de cette présence a beaucoup à voir avec une anti-pédagogie. Pour moi, en tant que metteuse en scène, il s'est agi surtout de façonner une négativité, un désaveu de certaines pratiques automatisées et souvent liées au style traditionnel de mise en scène ou de formation de l'acteur. La tâche était de déconstruire ce que les acteurs savaient de leur métier (ce que je n'ai pas toujours réussi avec la même habileté). Ce n'est d'ailleurs pas pour rien qu'on dit du performeur qu'il est « inéduqué » ou « déséduqué ».

Tout le travail a consisté ensuite à essayer de produire les conditions qui allaient permettre à cette présence de se présenter. Soit, mettre crûment les comédiens dans un dispositif qui ne produit pas de cause, les obligeant à combler cette absence. Sur certains points, il ne peut y avoir aucune (in)formation du comédien, au risque de le mener à la disgrâce. Il importe de conserver sa part naïve, de ne surtout pas faire de lui l'adulte conscient, ce qui est traditionnellement le but de toute pédagogie.

Ici, la perfection du jeu n'est pas l'horizon. Le jeu d'ailleurs n'a pas de modèle, seulement quelques influences indirectes. L'acteur n'a pas développé démesurément sa technique, ni entraîné sans répit son corps.

Il entretient l'incertitude de l'entre-deux (entre le moi et le pas-moi) dans la faille duquel le spectateur s'engouffre parfois. L'acteur postmoderne serait un acteur fissuré, fêlé ? Il donne, *sans en avoir conscience*, un aperçu de son identité intime. C'est peut-être ça, finalement, qui empêche l'acteur d'être cabotin ou narcissique, le « sans en avoir conscience » ; lui, est plutôt troublé, agité, parasité même par ses vérités personnelles. Son propre est qu'il ne parvient pas à disparaître, malgré qu'il ne cherche pas à s'affirmer. Il est dévoilé par « effraction ». Il se déborde lui-même. Il ne parvient à se contenir. Il ne parvient pas à isoler un caractère. Ses contours ne sont pas nets.

Ainsi, l'acteur n'exploite ni n'expose confortablement sa subjectivité – simplement, il avoue, sans le vouloir, qu'elle est indissociable de lui.

Je dois avouer que dans le travail et dans nos questions de « comment », nous avons été rattrapé inmanquablement par des questions de « pourquoi », dans la

¹⁹¹ Henrich von KLEIST, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Fayard, 1998.

dernière ligne droite du travail. Qu'est-ce qu'on raconte, quel est le parcours des personnages, pourquoi un tel réagit-il de la sorte à ce moment là ?

Nous avons parfois tenté d'y répondre (un exemple : établir pour chacun le parcours de son personnage), mais je continue à croire que cela relève d'un manque d'assurance et n'a pas vraiment servi le projet. Cela apparaissait tellement faible par rapport à certaines choses que nous avons trouvées dans le « comment », que je cherchais toujours à éviter cette étape.

Je pense que nous avons perdu une qualité de mouvance sur la fin du travail, à force de filages, dans la peur de présenter quelque chose de trop imprévisible. Ainsi, le soir de la première était très installé. Pour la deuxième, j'avais donc changé la donne, donné de nouvelles indications afin d'intranquilliser les acteurs, de les déstabiliser – et elle était bien meilleure.

Cela s'explique très facilement grâce aux paradigmes de la connaissance et de la cognition, dont nous avons déjà parlé. Les exercices que nous avons pratiqués sont plutôt basés sur la cognition parce qu'ils insistent pour la plupart sur des choses non-connues d'avance. La *performativité* continue à signifier, je pense, une part d'improvisation à chaque fois, afin de rester sur un fil, fragile, soit dans le *hic* et le *nunc*. Or, le fait de faire plusieurs filages, afin que les comédiens assimilent, trouvent leurs marques, etc. nous a déplacés vers le paradigme de la connaissance, de la restitution – nous faisant perdre une qualité d'adaptation permanente à une situation inconnue (*globalement* connue, mais inconnue dans les détails), qualité révélatrice de présence puisqu'elle entretient soigneusement un part de défauts de la part du comédien, défauts qui donnent cette présence malgré soi tant recherchée.

VII. NOTE FINALE

Pour conclure, je voudrais revenir sur la position du metteur en scène qui cherche à produire ces effets performatifs dans son travail. Peut-être que pour contourner ce paradoxe qui est de se faire metteur en scène de la performance d'autrui, le metteur en scène lui-même doit se performer. Autrement dit, il faut envisager qu'il doive changer sa position, aller dans une direction que lui-même ne connaît pas, soit : sortir du lieu de la mise en scène.

Il s'agirait donc de savoir comment *disparaître* en tant que metteur en scène, sans être neutralisé pour autant. Si le rôle du metteur en scène est de savoir et de diriger le projet, c'est-à-dire d'être dans la connaissance, la performance du metteur en scène serait de refuser de faire ce rôle devant les acteurs. Alors, le metteur en scène s'avoue vide d'idées, il admet sa fragilité et se révèle dans la vérité du moment. On sait que de très grands metteurs en scène ont adopté cette attitude, structurellement proche du paradigme de la cognition, c'est-à-dire d'une connaissance qui ne se révèle et ne s'invente que face ou dans la situation, au moment même de la rencontre avec le problème (ou la matière), sans possibilité de préméditation. Le metteur scène dit : « Je ne sais pas », « Il faut que je le voie pour te répondre ». C'est courant, simplement normal. Cela figure dans les écrits de Brecht, de Grotowski, de Pina Bausch, de Peter Brook, etc. et naturellement concerne de très nombreux metteurs en scène. Ainsi, la mise en scène (et tout processus de répétitions) se fait *élaboration progressive des idées...* et se configure automatiquement d'une façon proche de la sérendipité.

Mais il existerait une troisième voie, celle de la performativité, qui consisterait, non pas à disparaître, mais à rester caché en tant que metteur en scène et à laisser les choses arriver. Le metteur en scène feint de ne pas savoir, il feint de s'éclipser en tant que metteur en scène, mais il est aux aguets et il est prêt à sauter sur l'événement dès qu'il le voit poindre et qu'il en a besoin. Ainsi, il ne disparaît pas simplement, comme dans la performance, pour que les acteurs aient leur place et que la vérité du spectacle soit la leur. Il reste à guetter patiemment et goulûment les moments où les acteurs se trahissent eux-mêmes afin d'en faire leur performance. Tandis que l'acteur croit candidement connaître l'effet qu'il produit émanant de la cause qu'il est, le metteur en scène, profitant de sa naïveté, le manipule, le rend ambivalent, le tisse, le charge, l'expose, le déploie – en d'autres termes, l'exploite dans une forme que l'acteur s'ignore être en train de produire.

Or, ce menteur manipulateur c'est bien la figure du courtisan de Benjamin, rejetée par Grotowski. C'est celui qui se fait metteur en scène de la performance d'autrui au sens propre, car il profite au premier degré des passions, des croyances, des saintetés, des puretés, des sincérités et des impulsivités des autres, soit de leur vulnérabilité, pour tisser sa propre trame¹⁹². Il s'empare du réel et de l'immanence d'autrui pour en agencer les signes (les effets) dans le but, absolument laïque, de produire un signifié enrichi par rapport à celui de la vie, un signifié somme toute relatif mais producteur de différences. Le courtisan ne croit pas en la vérité. Il trompe les autres aux normes de sa connaissance supérieure.

Le metteur en scène courtisan est donc celui qui sait se faire oublier et qui reste invisible opératoirement (il ne se montre jamais en train d'opérer, mais il opère tout le temps) pour pouvoir obtenir des acteurs qu'ils se donnent involontairement. Pour

¹⁹² Walter BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, Op. Cit.

pouvoir les tromper, les prendre par surprise, et obtenir cette présence *malgré soi*, celle regrettée par Kleist et cause de tout un mythe, qui est, peut-être, la seule présence qui ait encore vraiment du goût.

La position du metteur en scène courtisan est cruelle car elle brise la chaîne typique des causes et des effets. Le metteur en scène devient la seule cause réelle – une cause qui se déguise, prend plaisir à se travestir et à se dissimuler, pour donner plus de pureté et d'intensité aux effets.

Évidemment, le drame de ce metteur en scène de la performance d'autrui, c'est que, afin de rendre unique la performance et les performeurs, afin que eux puissent corporiser leur vérité et la déclarer plus forte, lui, alors qu'il épouse les mêmes connaissances et conditions de départ que ses acteurs, est condamné à rester cynique puisqu'il ne peut partager sa connaissance et doit adopter la mauvaise foi. Tandis que ceux-là vivent l'expérience dans leur chair, celui-ci est toujours en train de les utiliser et de les manipuler. Alors que ceux-là ne calculent pas et voient dans l'instant, celui-ci élabore les perspectives et voit dans la distance. Alors que ceux-là apparaissent, celui-ci, toujours, se dérobe.

Annexes

VIII. CLASSIFICATION DES SPECTACLES DE RÉFÉRENCE SELON CRITÈRES ANALYTIQUES

CLASSIFICATION DES SPECTACLES DE RÉFÉRENCE SELON CRITÈRES ANALYTIQUES

	THÉÂTRE												
	CASTELLUCCI Roméo, <i>Sur le concept du visage du Fils de Dieu</i>	CASTELLUCCI Roméo, <i>Purgatorio</i>	DEFOUR Raphaël, <i>De love tape</i>	DUYVENDAK Yan et BERNAT Roger, <i>Please, Continue (Hamlet)</i>	ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE, Suite n°2	FABRE Jan, <i>Le pouvoir des folles théâtrales</i>	GARCIA Rodrigo, <i>Borges</i>	GARCIA Rodrigo, <i>Daisy</i>	GOERGER Halory et DEFOORT Antoine, <i>Geminal</i>	GOERGER Halory, <i>Le corps diplomatique</i>	LAUWERS Jan et NEEDCOMPANY, <i>La chambre d'Isabella</i>	LAUWERS Jan et NEEDCOMPANY, <i>Marketplace 76</i>	LIDELL Angelica, <i>Ping pang Qiu</i>
C'est un solo			X									X	
C'est une troupe								X					
L'auteur est le metteur en scène	X	X	X						X	X	X		X
L'auteur est l'interprète principal ou fait partie du spectacle					X				X	X			X
Le metteur en scène est l'interprète principal ou fait partie du spectacle			X						X	X			X
Il y a une fiction	X	X	(X)*22	X			X	X	X	X	X	X	(X)*22
<i>Infiction</i>	X	X	X	X									X
<i>Ouverture</i>													
Il y a une trame, une fable, un déroulement de l'action : la pièce raconte une histoire par l'action	X	X							X				X
Pièce où un (des) individu(s) raconte(nt) une histoire			X										X
L'espace-temps est celui de la scène et du <i>real time</i> : reste un espace scénique, indépendamment de la scénographie ou des objets, dans une temporalité au présent			X	X	X	X	X	X					X
On est dans un autre espace-temps que celui du réel	X	X								X	(X)	(X)	
Il y a un quatrième mur fort													
Dispositif frontal	X	X	X	(X)	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Agencement de protocole(s) de participation des spectateurs			(X)	X									
Métalangage autour des codes du théâtre (élaboration d'un discours, ou thématisation) *0	X	X		X		X		X*1		X	(X)*6	(X)*6	(X)*6

CLASSIFICATION DES SPECTACLES DE RÉFÉRENCE SELON CRITÈRES ANALYTIQUES

	THÉÂTRE-DA													
	MACAIGNE Vincent, <i>Idiot!</i>	QUESNE Philippe, <i>Swamp Club</i>	RAMBERT Pascal, <i>Culture de l'amour</i>	RICHTER Falk, <i>Play Loud</i>	SALAMON Eszter, <i>Melodrama</i>	SCHILLING Arpad et KRETAKÖR, <i>Blackland</i>	SHE SHE POP, <i>Testament</i>	VANDALEM Anne-Cécile, <i>(Self)-Service</i>	VANDALEM Anne-Cécile, <i>Habit(u)ation</i>	VIENNE Gisèle, <i>Jerk</i>	BAUSCH Pina, <i>Waizer</i>	BEL Jérôme, <i>Gala</i>	PEEPING TOM, <i>Le salon</i>	PEEPING TOM, <i>Vader</i>
C'est un solo	X				X		X			X	X		X	X
C'est une troupe														
L'auteur est le metteur en scène														
L'auteur est l'interprète principal ou fait partie du spectacle		X	X	X	X	X	X	X	X		X		X	X
Le metteur en scène est l'interprète principal ou fait partie du spectacle					X		X	X					X	
Il y a une fiction	X	X	X	X	(X)*20	X	(X)*22	X	X	X	(X)*23		X	X
<i>Infiction</i>														
<i>Oufiction</i>	X	X	X	X	X	X	X	X	X	(X)	X		X	X
Il y a une trame, une fable, un déroulement de l'action : la pièce raconte une histoire par l'action	X	X	(X)					X	X				X	
Pièce où un (des) individu(s) raconte(nt) une histoire				X	X		X			X				
L'espace-temps est celui de la scène et du <i>real time</i> : reste un espace scénique, indépendamment de la scénographie ou des objets, dans une temporalité au présent			X	X	X	X	X		X		X	X		
On est dans un autre espace-temps que celui du réel	X	X		(X)				X	X				X	X
Il y a un quatrième mur fort		X												
Dispositif frontal		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Agencement de protocole(s) de participation des spectateurs	X													
Métalangage autour des codes du théâtre (élaboration d'un discours, ou thématisation) *0	(X)		(X)*11				X	X	X			X		

CLASSIFICATION DES SPECTACLES DE RÉFÉRENCE SELON CRITÈRES ANALYTIQUES

	DANSE			DANSE		CONFÉRENCE- PERFORMANCE		
	VIENNE Gisèle et BIDEAU REY Etienne, Showroomdumles	VIENNE Gisèle, The Pyre	GRUWEZ Lisbeth, It's going to get worse and worse and worse, my friend	HUGONNET Yasmine, Le récital des postures	MEY (de) Michèle-Anne, Sinfonia Eroica	LEROY Xavier, Le sacre du printemps	LEROY Xavier, Produit de circonstance	VANDALEM Anne-Cécile, After the Walls (Utopia), CANTARELLA Robert, Faire le Gilles
C'est un solo			X	X		X	X	X
C'est une troupe	X				X			
L'auteur est le metteur en scène			X	X	X	X	X	
L'auteur est l'interprète principal ou fait partie du spectacle	X		X	X	X	X	X	
Le metteur en scène est l'interprète principal ou fait partie du spectacle			X	X	X	X	X	X
Il y a une fiction	(X)*22	X			(X)			X
<i>Infiction</i>	X	X	(X)	(X)	(X)			X
<i>Oufiction</i>								
Il y a une trame, une fable, un déroulement de l'action : la pièce raconte une histoire par l'action		(X)						
Pièce où un (des) individu(s) raconte(nt) une histoire	(X)						X	
L'espace-temps est celui de la scène et du <i>real time</i> : reste un espace scénique, indépendamment de la scénographie ou des objets, dans une temporalité au présent	X		X	X	X	X	X	X
On est dans un autre espace-temps que celui du réel		X						
Il y a un quatrième mur fort		X						
Dispositif frontal	X	X	X	X	X	X	X	X
Agencement de protocole(s) de participation des spectateurs								X
Métalangage autour des codes du théâtre (élaboration d'un discours, ou thématisation) *0	X					X	X	X

CLASSIFICATION DES SPECTACLES DE RÉFÉRENCE SELON CRITÈRES ANALYTIQUES

	PLATEL Alain et LES BALLETS C DE LA B, <i>Gardenia</i>	VIENNE Gisèle et BIDEAU REY Etienne, <i>Showroomdumies</i>	VIENNE Gisèle, The Pyre	GRUWEZ Lisbeth, <i>It's going to get worse and worse, my friend</i>	HUGONNET Yasmine, <i>Le récit des postures</i>	MEY (de) Michèle-Anne, <i>Sinfonia Eroica</i>	LEROY Xavier, <i>Le sacre du printemps</i>	LEROY Xavier, <i>Produit de circonstance</i>	VANDALEM Anne-Cécile, <i>After the Walls (Utopia)</i> ,	CANTARELLA Robert, <i>Faire le Gilles</i>
Mise en scène d'un texte dramatique ou non-dramatique du répertoire										
Réagencement ou détournement d'un texte dramatique ou non dramatique du répertoire (jeu sur le mythos)		X								
Texte d'un auteur contemporain			X					X	X	X
L'axe dominant du spectacle est la verbalité/la parole								X	X*14	X
L'axe dominant du spectacle est la corporalité	X	X	X	X	(X)	X	X			
L'axe dominant du spectacle est l'image		X	X							
Personnages/ êtres scéniques forts, intéressants en eux-mêmes et pour eux-mêmes	X	X	X	X	X	X	X	X	X	(X)
Espace interpersonnage plus prégnant, plus intéressant que les personnages pris individuellement										
Les interprètes jouent des personnages		X	X						X	
Les interprètes jouent eux-mêmes ou une version d'eux-mêmes (forme de non-jeu)	X			X	X	X	X	X	X	X*16
L'acteur disparaît derrière son personnage		X	X						X	
Thématisation de la relation acteur-personnage : l'acteur devient plus transparent - la frontière acteur-personnage est troublée	X				X	X		X		
Joue avec les champs de l'autofiction										
Jeu apollinien (formel, froid, ordonné)		X	X		X		X	X	X	X
Jeu dionysiaque (émotionnel, désordonné)	X			X		X			X	

CLASSIFICATION DES SPECTACLES DE RÉFÉRENCE SELON CRITÈRES ANALYTIQUES

	PLATEL Alain et LES BALLETS C DE LA B, <i>Gardenia</i>	VIENNE Gisèle et BIDEAU REY Etienne, Showroomdumies	VIENNE Gisèle, The Pyre	GRUWEZ Lisbeth, <i>It's going to get worse and worse, my friend</i>	HUGONNET Yasmine, <i>Le récit des postures</i>	MEY (de) Michèle-Anne, <i>Sinfonia Eroica</i>	LEROY Xavier, <i>Le sacre du printemps</i>	LEROY Xavier, <i>Produit de circonstance</i>	VANDALEM Anne-Cécile, <i>After the Walls (Utopia)</i>	CANTARELLA Robert, <i>Faire le Gilles</i>
Structure apollinienne		X	X	X	X		X	X	X	X
Structure dionysiaque	X					X				
Déformation ou rapport notable à la parole ou au langage										X
Forme de ritualisme dans le spectacle				X						
Contient de la musique classique	X					X	X			
Contient de la musique (live ou non), ou du chant de façon significative	X	X	X			X	X			
Système son important		X	X	X						
Contient de la danse ou habilité physique spécifique	X	X	X	X	X	X	X	X		
Utilise de la vidéo ou de la projection									X	
Utilisation de costumes	X*15	X	X	X					X	
Nudité					X					
Utilisation de vêtements quotidiens					X	X	X	X		X*17
Scénographie intégrale (masque l'espace)	X	X	X							
Scénographie partielle (ne masque pas l'espace)				X	X	X	X	X	X	X
Préoccupation politique ou socio-politique	X	X		X					X	
Préoccupation existentielle		X	X		X					

IX. NOTES SE RAPPORTANT À LA « CLASSIFICATION DES SPECTACLES DE RÉFÉRENCE SELON CRITÈRES ANALYTIQUES »

*0 : La thématization d'un ou de code(s) du théâtre suppose de rendre visible et donc problématique une chose qui avant *allait de soi* et n'était donc pas rendue consciente (par exemple, le quatrième mur).

*1 : Tout le spectacle est basé sur une réinvention du monde à travers les outils du théâtre. Le jeu parodique par ailleurs est une forme d'aveu de la représentation.

*2 : Une part de l'équipe est faite de non-acteurs, juges, avocats, médecins, travailleurs de la justice qui font sous nos yeux de jurés (le spectacle est participatif) le procès de Hamlet. Hamlet, Ophélie et Gertrude sont joués par des acteurs qui s'inspirent de la fable de Shakespeare pour leurs personnages et leurs situations.

*3 : Costumes de fonction réels : vêtements de travail pour les gens de la justice, t-shirts jaunes avec mention « ACTEUR » pour les acteurs, vêtements personnels et quotidiens pour le médecin et les personnes appelées à la barre.

*4 : Jan Fabre part du *Roi Nu* d'Evgueni Schwartz pour questionner l'authenticité mais il ne reste que des résidus perceptibles de la fable au final.

*5 : La communication s'envisage, au début, sous forme de projection et de graphisme. Ensuite, il y a « découverte » du langage verbalisé.

*6 : Il est minime mais chez Lauwers on prévient au début qu'on raconte une histoire, le but premier est de raconter une histoire, par le théâtre, la danse, le chant... Il y a donc aveu de la représentation.

*7 : Plusieurs langues sur scène (Français, Néerlandais, Anglais notamment).

*8 : Sur-titres.

*9 : Transposition d'un texte littéraire au théâtre : *L'Idiot* de Dostoïevski.

*10 : Les acteurs crient pendant la majorité du spectacle (ce qui fait est aussi une performance physique réelle).

*11 : Parlent du langage en même temps qu'ils l'emploient.

*12 : Les interprètes sont en pyjama, et se trouve dans une sorte de chambre d'enfant plus grande que nature. Pour autant, leurs costumes ne les amènent pas à incarner autre chose qu'eux-mêmes en pyjama sur un plateau de théâtre. Il n'y a pas d'espace dramatique, donc pas de costume « dramatique » (représentatif) non plus.

*13 : Collerettes pour rappeler Shakespeare mais élément minime de costume.

*14 : Chez Vandalem, le texte et le dispositif prédominant.

*15 : Spectacle sur les travestis avec de vrais travestis. Ils se costumant comme ils le font dans leur vie pour leur travestissement. Les costumes qu'ils portent ont comme signification première d'être *leurs* costumes réels.

*16 : Il y a quand même « la voix » de Gilles Deleuze.

*17 : Habits que l'interprète porte dans la vie mais qui sont aussi ceux d'un professeur contemporain (peuvent rappeler Deleuze).

*18 : Texte insignifiant.

*19 : Texte scandé et envisagé sous un jour musical.

*20 : Entre théâtre et documentaire.

*21 : Dans certaines versions, il y a projections de quelques chiffres.

*22 : Forme d'autofiction.

*23 : Plusieurs micros-fictions.

X. GLOSSAIRE

Dans ce travail, j'emploie régulièrement des termes qui peuvent être compris sous différentes significations. Ce glossaire permet de clarifier ce que j'entends quand je recours à tel ou tel terme.

Illocution (cf. *Locution* et *Perlocution*) : un acte qui, *en plus* de tout ce qu'il fait en tant qu'il est aussi une *locution* (i.e en tant qu'il *dit* quelque chose), produit quelque chose EN disant (d'où le préfixe *il*). Pour mieux comprendre cette notion, la comparer avec les notions de locution et de perlocution. (John Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 181.)

Infiction (cf. *Outfiction*) : conception du théâtre où la fiction est d'une importance vitale, mais pas comme une fin en soi, ou comme un contenu que le public pourrait extraire de la performance. La fiction fonctionne comme un décodeur cognitif qui informe la perception du public de la réalité du scène, en structurant et en donnant du sens aux différents événements qui se produisent en scène, et aux signes de la scène (comprenant le texte, le corps, etc.) desquels la matérialité prend le pas sur la traduction immédiate en signifiés. La fiction ne fonctionne pas comme un terme tierce qui existe en dehors de la performance, elle existe *dans* la performance. (David KRASNER, David Z. SALTZ, *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Michigan, University of Michigan Press, 2006, p. 203)

Locution (cf. *Illocution* et *Perlocution*) : un acte de langage qui consiste simplement à produire des sons appartenant à un certain vocabulaire, organisé selon les prescriptions d'une certaine grammaire, et possédant une certaine signification (c'est-à-dire des sons employés de la façon déjà indiquée, mais auxquels on donne aussi un certain « sens » et une certaine « référence »). L'acte de locution n'est donc *qu'un* aspect de la parole, faisant abstraction de ceux qu'elle présenterait en tant qu'illocution ou perlocution : c'est tout simplement l'acte de *dire* quelque chose. (John Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 181.)

Outfiction (cf. *Infiction*) : conception du théâtre dont le but premier est de représenter un monde fictionnel absent et où le public passe outre les événements réels pour aller vers la fiction. Dans un théâtre de *outfiction*, nous pouvons extraire le contenu narratif de la performance scénique. Les signes de la scène renvoient directement à leurs signifiés. La fiction y existe comme un terme tierce de la performance. (David KRASNER, David Z. SALTZ, *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Michigan, University of Michigan Press, 2006, p. 203)

Performance art (cf. *Performing art*) : désigne la « performance » dans son acception réduite, et qui « renvoie à un type, disons, d' "événements", dont le cadre d'émergence se trouve plutôt du côté des arts plastiques et tendant à prendre appui davantage sur l'image et le corps plutôt que le texte. Plutôt car la généalogie en est multiple. Elle passe par les manifestations, en leur temps provocatrices, des avant-gardes européennes des premières décennies du XXe siècle, qui déjà croisait les arts et disciplines comme le feront dans les années 1950, Cage et Cunningham à partir de L'Événement sans titre (1952). [...] On peut s'accorder sur le fait qu'une

*crystallisation s'opère dans les années 1960 et 1970 autour du mot "performance", revendiqué par des artistes issus des arts plastiques et qui ont pour point commun, au delà de l'extrême diversité des événements (on parle aussi d'"actions", et on a parlé de "happenings") la production d'un acte vivant – et croisant, à ce titre, le spectacle du même nom – le plus souvent au sein d'un lieu d'exposition. Il s'agit donc pour ces artistes – que l'on me permette d'enfoncer le clou – de produire un acte vivant à l'intérieur d'un art qui, en quelque sorte, ne le serait pas ou plus suffisamment, un art muséifié, figé, académique. RoseLee Goldberg, spécialiste d'art contemporain dont les travaux en matière d'histoire de la performance font autorité, ne définit pas autrement une notion (un art, une discipline) qu'elle juge elle-même indéfinissable. » (Joseph DANAN, *Entre théâtre et performance : la question du texte*. Arles, Actes Sud-Papiers, 2013, p.7-10.) Le *performance art* est donc un art à géométrie variable et aucun de ses critères qui permettent d'en parler n'est définitoire. Les codes sont auto-générés par la performance à chaque fois, les règles sont toujours nouvelles et le travail du spectateur est de percevoir ces règles implicitement données par la performance. Voici cependant quelques critères sans ordre ni hiérarchie, dont aucune n'est indispensable à la définition du *performance art*, hormis peut-être le premier qui semble plus nécessaire que les autres :*

- art du vrai ; accomplissement d'une action *réelle* ; mise en jeu de l'artiste lui-même (implication directe du performeur sans masque du personnage, de son corps dans le hic et le nunc) ; absence de mimésis, de cadre fictionnel, de jeu, d'écriture (au profit de l'improvisation) ; recherche de vérité et d'authenticité (donc d'unicité) contre le « faux » du théâtre ;
- ne véhicule pas de sens précis, mais le performeur et son corps du performeur sont le sens (au début en tout cas de son apparition, lié au Body Art) ;
- *anti-establishment* et contre les codifications de l'art ainsi que le marché de l'art ; refus du lieu théâtral et de sa séparation scène/salle (certaines performances vont à la colonisation de l'espace public, se veulent art environnemental...) ;
- art subversif, contestataire, provocateur né dans un milieu conservateur, oppressant, répressif et liberticide ; retourne systématiquement toutes les pratiques normalisées ;
- mise en danger physique ou psychologique (affrontement avec soi) qui a souvent été de pair avec la nudité ou des atteintes à l'intégrité du corps ;
- non séparation entre l'art et la vie (ou ébranlement de cette frontière) ;
- importance primordiale du corps ; recherche de ses limites ;
- unicité de l'événement, rôle de l'imprévu, de l'incontrôlable, éventuellement de l'improvisé ; caractère éphémère de la chose ;
- partage d'une expérience ;
- implication sociale, politique, économique... ; protestation, contestation (de l'académisme / du pouvoir politique) ;
- absence de formation, de pédagogie ; pas de maîtrise d'une technique, pas d'habileté particulière ; art déceptif ; production d'une absence, d'un vide ;
- elle est un « se produire » plutôt qu'une production ; primauté accordée au processus plutôt qu'au résultat ;
- interrogation du regard du spectateur, voire du rôle du spectateur ;
- revendication féministe, question posée au « genre » et à l'identité sexuelle ;
- marginalité en tension avec une récupération effective ou possible ; possible cynisme ;

- affirmation de la solitude contre une société du partage ;

On peut aussi dire qu'au sens traditionnel, le théâtre présente des illusions d'événements, tandis que le *performance art* présente les événements actuels comme de l'art.

On citera Marina Abramović, Chris Burden ou Joseph Beuys comme représentants notables.

Performing art (cf. *Performance art*) : désigne la « performance » dans son acception large, c'est-à-dire les arts de la scène, « *un spectacle, une performance éphémère, la prestation des comédiens devant les spectateurs qui regardent un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressés, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas nécessairement lieu à la publication d'un écrit* » (Christian BIET et Christophe TRIAU, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006, p.7.) La performance renvoie alors à l'acte théâtral au présent, dans sa relation avec des spectateurs. Le texte, dans sa forme écrite, disent Biet et Triau, c'est-à-dire fixée, y est considéré comme facultatif, secondaire, ou en tout cas second. Cette acception large s'applique en fait à tout art qui se déploie dans le temps incluant la musique, la danse, le jeu de l'acteur et même les *performance arts*. On peut encore l'étendre considérablement en lui donnant une dimension anthropologique et culturelle qui déborde du théâtre, incluant toute sorte de rituel, le sport, le jeu, etc basé sur l'habileté, la capacité, le *doing*. La définition minimale que Schechner en donne consiste à « *distinguer being (l'existence d'un corps, d'une chose elle-même) et doing (l'activité de cette chose et de ce corps qui existent) de la performance qui est le showing doing (ce qui fait que cette activité est soulignée, organisée, vue, privilégiée). [...] La performance, de ce point de vue, est alors l'événement, la manifestation artistique ostensible dans laquelle l'acte (ou le geste de l'exécution), quel qu'il soit, durant le temps consacré à l'exercice social du théâtre, a une valeur pour lui-même, donne lieu à une appréciation esthétique et axiologique distincte, est déterminée par une action spécifique et renvoie aussi bien à des pratiques multiples, à des statuts différents (acteurs, auteur, praticiens et publics) qu'à des enjeux.* » (Richard SCHECHNER, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Éditions Théâtrales, 2008, p. 8)

Perlocution (cf. *Locution* et *Illocution*) : un acte qui, en plus de tout ce qu'il fait en tant qu'il est aussi une *locution* (i.e en tant qu'il dit quelque chose), produit quelque chose « PAR le fait » de dire (d'où le préfixe *per*). Ce qui est alors produit n'est pas nécessairement cela même que ce qu'on dit qu'on produit (« Je t'avertis », par exemple, est une perlocution si celui à qui je parle est *effrayé* – et non simplement averti – *par* mes paroles). (John Langshaw AUSTIN, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, p. 181.)

Présence : être-là d'une personne. Cette notion peut-être définie en lien avec l'absence : il ne peut y avoir de présence que si les corps sont là mais en même temps pourraient ne pas y être. La notion de présence implique la reconnaissance d'une possible absence. L'alternance de moment de présence et d'absence créerait l'effet de présence. Dans le domaine des arts vivants, on use du terme *présence* pour évoquer la *qualité de présence* de l'acteur, qui se caractériserait par un être-là particulier et qui diffère d'un comportement banal et quotidien. Il s'agirait d'*être présent*, voire d'*être au présent*. L'individu est présent, mais il a de la présence. Il y a

passage du verbe *être* au verbe *avoir*, mais il y aussi saut du constat au jugement. La présence est donc *la perception* qu'a un spectateur que les corps ou objets offerts à ses sens sont bien *là*, dans le même espace et le même temps que lui. La présence est une qualité innée mais perfectible par l'apprentissage de techniques et une attitude « d'engagement et d'abandon de soi ». (Paraphrases de J. Féral et E. Perrot dans *Pratiques performatives. Body Remix*, sous la direction de Josette FÉRAL, Rennes, Presses de L'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012.)

XI. BIBLIOGRAPHIE, SOURCES ET RÉFÉRENCES

TEXTES MAJEURS

ARISTOTE, *Poétique*, Paris, Le livre de poche, 1990.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964

AUTANT-MATHIEU Marie-Christine, *La Ligne des actions physiques : Répétitions et exercices de Stanislavski*, Montpellier, L'Entretiens, 2007.

BARBA Eugenio, *Le canoë de papier, traité d'anthropologie théâtrale*, Lectoure, Bouffonneries, 2004.

BARBA Eugenio et SAVARESE Nicola, *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur. Un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Lectoure/Holstebro, Bouffonneries/ISTA, 1995.

BECK Julian, *La vie du théâtre*, Paris, Gallimard, 1978.

BECK Julian, *Théandrique ou la possibilité de l'utopie. Dernières notes*, Paris, L'Harmattan, 1997.

BRECHT Bertolt, *Écrits sur le théâtre (vol. 1 et 2)*, Paris, L'Arche, 1963.

BRECHT Bertolt, *L'art du comédien*, Paris, L'Arche, 1999.

BRECHT Bertolt, *Petit Organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1967.

BRECHT Bertolt, *L'Achat du cuivre*, L'Arche, 1999.

BROOK Peter, *L'espace vide, Écrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, 1977.

BROOK Peter, *Points de suspension, 44 ans d'exploration théâtrale, 1946-1990*, Paris, Seuil, 1992.

BROOK Peter et BANU Georges, *Avec Grotowski*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2009.

CHEKHOV Michael, *Être acteur, technique du comédien*, Paris, Pygmalion, 2007.

CRAIG Edward Gordon, *De l'art du théâtre*, Paris, Éditions Lieutier, 1916.

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien*, Paris, Flammarion, 2000.

DONNELLAN Declan, *L'acteur et la cible. Règles et outils pour le jeu en 19 chapitres, avec 6 principes fondamentaux, 7 choix difficiles et 4 digressions incontournables*, Lavérune, L'Entretiens, 2004.

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité - L'Âge d'homme, 1968.

JOUVET Louis, *Le comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2002.

JOUVET Louis, *Tragédie classique et théâtre du XIXe siècle*, Paris, Gallimard, 1968.

KLEIST (von) Henrich, *Sur le théâtre de marionnettes*, Paris, Fayard, 1998.

MEYERHOLD Vsevolod, *Écrits sur le théâtre, Tomes 1 à 4*, Éd. et trad. Béatrice Picon-Vallin, Lausanne, La Cité - L'Âge d'homme, 2009.

OIDA Yoshi, Yoshi Oida: *L'acteur flottant ; L'acteur invisible ; L'acteur rusé*, Arles, Actes Sud, 2008.

PICON-VALLIN Béatrice, *Vsevolod Meyerhold, Introduction et choix de textes*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2005.

RICHARDS Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Actes Sud, 1995.

SCHECHNER Richard, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Paris, Éditions Théâtrales, 2008.

SCHECHNER Richard, *Performance Studies. An introduction*, New-York, Routledge, 2006.

SCHECHNER Richard, *Essays on Performance Theory*, New York, Routledge, 2003.

SCHECHNER Richard, SCHUMAN Mady, *Ritual, Play and Performance : Reading in the social sciences/theatre (A continuum book)*, New York, Seabury Press, 1976.

SCHECHNER Richard, *Environmental Theatre*, New York, Applause Theatre Book Publishers, 1973.

STANISLAVSKI Constantin, *Ma vie dans l'art*, Paris, L'Âge d'Homme, 1999.

STANISLAVSKI Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001.

STANISLAVSKI Constantin, *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 2006.

TOPORKOV Vasili, *Stanislavski in rehearsal*, New-York, Routledge, 2004.

VITEZ Antoine, *Écrits sur le théâtre*, Tomes 1 à 5, Paris, P.O.L, 1994-1998.

VITEZ Antoine, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991.

THÉORIE THÉÂTRALE

Ouvrages

ALTERNATIVES THÉÂTRALES, n°105, *Théâtre-danse : la fusion ou rien !*, direction de BANU Georges et DEBROUX Bernard, Bruxelles, 2^e semestre 2010.

ART PRESS 2, n°7, *Performances contemporaines*, direction KIHM Christophe et GOUMARRE Laurent, Paris, Novembre 2007.

ART PRESS 2, n°18, *Performances contemporaines 2*, direction KIHM Christophe, Paris, Août 2010.

ART PRESS SPÉCIAL, n°23, *Médium : danse*, direction KIHM Christophe et CHAPUIS Yvane, Paris, Octobre 2002.

ASLAN Odette, *L'Acteur au XXe siècle. Éthique et technique*, Montpellier, Entretemps, 2005.

BANES SALLY, *Terpsichore en baskets, Post-modern dance*, Paris, CND, 2002.

BANU Georges, *Exercices d'accompagnement. D'Antoine Vitez à Sarah Bernhardt*, Saint-Jean-de-Vedas, L'Entretemps, 2002.

BARTHES Roland, BOOTH Wayne C., HAMON Philippe, KAYSER Wolfgang, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

BIET Christian, TRIAU Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Paris, Gallimard, 2006.

BOUKO Catherine, *Théâtre et réception : Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E.-Peter Lang s.a. Éditions scientifiques internationales, 2010.

Brûler les planches, crever l'écran. La présence de l'acteur, direction Gérard-Denis FARCY et René PRÉDAL, L'avérune, L'Entretemps, 2001.

BUTLER Judith, *Le récit de soi*, Paris, PUF, 2007.

BUTLER Judith, *Le pouvoir des mots. Discours de haine et politique du performatif*, Paris, Éditions Amsterdam, 2004.

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006.

BUTLER Judith, *Antigone : la parenté entre vie et mort*, Paris, Epel, 2003.

CARLSON Marvin, *Performance. A critical introduction*, London / New-York, Routledge : 2004.

CHALAYE Sylvie, *Thomas Ostermeier. Introduction et entretien*, Arles/Paris, Actes Sud-Papiers/CNSAD, 2006.

CHARMATZ Boris, LAUNAY Isabelle, *Entretien, à propos d'une danse contemporaine*, Paris, Centre national de la danse, 2003.

CHARMATZ Boris, « *Je suis une école* » *Expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009.

COMMUNICATIONS, n°92, *Performance : le corps exposé*, Paris, Le Seuil, 2013/1

DANAN Joseph, *Qu'est-ce que la dramaturgie*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2010.

DANAN Joseph, *Entre théâtre et performance : la question du texte*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2013.

DAVID Martine, *Le théâtre*, Paris, Belin, 1995.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde, direction CORVIN Michel, Paris, Bordas, 2008.

DUPONT Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, 2007.

ÉTUDES THÉÂTRALES, n°38-39, *La réinvention du drame (sous l'influence de la scène)*, direction SARRAZAC Jean-Pierre et NAUGRETTE Catherine, Louvain-la-Neuve, 2007.

ÉTUDES THÉÂTRALES, n°26, *L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine*, direction BESSON Jean-Louis, Louvain-la-Neuve, 2003.

FÉRAL Josette, *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

FÉRAL Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens. Tome I à III*, Montréal/Morlanwelz, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1997-2007.

FRATINI SERAFIDE Roberto, *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*, Barcelone, Cuerpo de Letra, Mercat de les Flors, 2012.

GOLDBERG ReseLee, *La performance : du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2001.

KAYE Nick, GIANNACHI Gabriella, *Performing presence : between the live and the simulated*, Manchester, Manchester Univ. Press, 2011.

KAYE Nick, *Postmodernism and Performance*, Basingstoke, Macmillan, 1994.

- KRASNER David, SALTZ David Z., *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*, Michigan, University of Michigan Press, 2006.
- LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- LEPECKI André, *Exhausting Dance. Performance and the politics of movement*, London, Routledge, 2006.
- Les répétitions. De Stanislavski à aujourd'hui*, direction Georges Banu, Arles, Actes Sud, 2005.
- LES VOIES DE LA CRÉATION THÉÂTRALE, n°IX, *La formation du comédien*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1981.
- MAMET David, *Vrai et faux. Blasphème et bon sens à l'usage de l'acteur*, Paris, L'Arche, 2010.
- MEYER MACLEOD Arielle et PRALONG Michèle, *Raconter des histoires : quelle narration au théâtre aujourd'hui ?* Genève, MetisPresses, 2012.
- NOVARINA Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, P.O.L, 2007.
- NOVARINA Valère, *Devant la parole*, Paris, P.O.L, 2010.
- Performance et savoirs*, direction HELBO André, Bruxelles, De Broeck, 2011.
- PHELAN Peggy, *Unmarked : The politics of Performance*, Oxford, Psychology Press, 1993.
- PIDOUX Jean-Yves, *Acteurs et personnages. L'interprétation dans les esthétiques théâtrales du XXI^{ème} siècle*, Vevey, L'Aire Théâtrale, 1986.
- Pratiques performatives. Body Remix*, sous la direction de FÉRAL Josette, Rennes, Presses de L'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012.
- PROUST Sophie, *La direction d'acteur dans la mise en scène théâtrale contemporaine*, Montpellier, Entretemps, 2006.
- RIZZO Christian, *Quelque chose suit son cours...*, Paris, CND, 2010.
- ROUX Céline, *Danse(s) performative(s)*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006.
- RYNGAERT Jean-Pierre, SERMON Julie, *Théâtre du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012.
- SANCHEZ José Antonio, CONDE-SALAZAR Jaimo, *Cuerpos sobre blanco*, Tolédo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2003.
- SANCHEZ José Antonio, *Dramaturgias de la imagen*, 3^e ed., Tolédo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2014.
- SARRAZAC Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012.
- SERMON Julie, *L'effet-figure : états troublés du personnage contemporain*, thèse de doctorat sous la direction de RYNGAERT Jean-Pierre, Paris, Université de Paris III, 2004.
- SONTAG Susan, *Against Interpretation*, Gordonsville, Picador, 2001.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Paris, Circé, 2006.

THÉÂTRE / PUBLIC, n°193, *La marionnette ? Traditions, croisements, décloisonnements*, direction SERMON Julie, Gennevilliers, Juin 2009.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre 1*, Paris, Belin, 1996.

VIGEANT Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989.

Articles

AYERS Robert "The knife is real, the blood is real, and the emotions are real." – Robert Ayers in conversation with Marina Abramović, 10 mars 2010. Disponible sur : <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=1197>

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », in *Communications*, n°8, 1966, p. 152-163. Disponible sur : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1966_num_8_1_1121

HAGELSTEIN Maud, « La non performativité de la performance », in *Klesis, revue philosophique : Imagination et performativité*, n°28, Liège, Université de Liège, 2013.

MONFORT Anne, « Après le post-dramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique », in *Trajectoire* [en ligne], n°3, 2009. Disponible sur : <http://trajectoires.revues.org/392>

PASOLINI Pier Paolo, "Manifeste pour un nouveau théâtre", in Pier Paolo PASOLINI, *Jean DUFLOT, Entretiens avec Pier Paolo Paolini*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1970, pp. 143-148.

SAILLANT Francine, « Anthropologie et performativité : transformations et connexions », in *Cultures-Kairós* [En ligne], Novembre 2014. Disponible sur : <http://revues.mshparisnord.org/cultureskairos/index.php?id=905#tocto1n2>

SERMON Julie, « Découpe, montage : le devenir-figure du personnage » in *Le Montage dans les arts aux XXe et XXIe siècles*, direction COËLLIER Sylvie, Paris, Presses Universitaires de Provence, 2008, p. 53-73.

SERMON Julie, « L'acteur entre personnage et performance », in *Registres*, n°7, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Janvier 2003, p. 112-119.

SERMON Julie, « Champs imaginaire des figures » in *Frictions, théâtres_écritures*, n°8, Paris, 2e trimestre 2004, p. 52-74.

SERMON Julie, « Aux dépens du personnage ? Puissance des figures beckettiennes. », in *Beckett ou le meilleur des mondes possible*, direction RULLIER-THEURET Françoise, Paris, PUF, 2010, p. 15-31.

SERMON Julie, « L'entre-deux lagarcien : le personnage en état d'incertitude », in *Colloques année (...) Lagarce. Problématique d'une œuvre I, Colloque de Strasbourg*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2007, p. 59-70.

SERMON Julie, « De l'intérêt d'un mot : usages dramaturgiques et scéniques de la figure », *Colloque « Du bon et du mauvais usage de la théorie dans les études théâtrales »*, Université d'Ottawa, 2010.

SERMON Julie, « Le théâtre des figures : une histoire de (la) représentation », in *Théâtre / Public*, n° 184, « Théâtre contemporain : écritures textuelles, écriture scéniques », Gennevilliers, 2ème trimestre 2007, p. 84-89.

SERMON Julie, « Caractère » (en collaboration avec Michel Corvin) ; « Figure (approche théorique de) » ; « Parole (théâtres de la) » (en collaboration avec Jean-Pierre Ryngaert) ; « Noëlle Renaude » ; « Rôle », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, nouvelle édition augmentée*, direction CORVIN Michel, Paris, Larousse, décembre 2008.

Conférences

FRATINI SERAFIDE Roberto, *Séminaire sur le concept de Performance Art*, Berne, HKB, 26 au 28 février 2014, Enregistrement audio personnel (inédit).

FRATINI SERAFIDE Roberto, *Séminaire sur le concept de Solo dance*, Lausanne, La Manufacture, 24 au 26 septembre 2014, Enregistrement audio personnel (inédit).

ÉCRITS SPÉCIFIQUES AUTOUR DES ARTISTES DE RÉFÉRENCE

Ouvrages

BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *Emails 2009-2010*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

CASTELLUCCI Claudia et Roméo, *Les Pèlerins de la matière, Théorie et praxis du théâtre*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2001.

DEL PIA Luca, PITOZZI Enrico, SACCHI Annalisa, *Itinera. Trajectoires de la forme. Tragedia Endogonidia. Romeo Castellucci. Societas Raffaello Sanzio*, Arles, Actes Sud, 2008.

FABRE Jan, *Le guerrier de la beauté. Entretiens avec Hugo de Greef et Jan Hoet*, Paris, L'Arche, 1997.

HOGHE Raimund, WEISS Ulli, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche, 2014.

LE ROY Xavier, *Rétrospective*, Dijon, Les presses du réel, 2014.

Pina Bausch : Parlez-moi d'amour, Ouvrage collectif, Paris, L'Arche, 1995.

PLATEL Alain, *Alain Platel : Encounters*, Paris, Dis voir, 2003.

ROPERS Anne, *Folie et politique, le théâtre de Falk Richter*, Paris, L'Harmattan, 2012.

STALPAERT Christel, LE ROY Frederik, BOUSSET Sigrid, *No beauty for me there where human life is rare : On Jan Lauwers' theatre work with Needcompany*, Gent, Academia Press, 2007.

TACKELS Bruno, *Rodrigo Garcia, Écrivain de plateau IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

Articles

ALAOUI Selma, « Anne-Cécile Vandalem. Aux confins du réel. », in *Frontières liquides – territoires de l'art. Émergences de la scène européenne*, direction HURAUULT Chantal et BANU Georges, Bruxelles, Alternatives Théâtrales, 2012, p. 85-87.

LAUBIN Antoine, « Vincent Macaigne, l'Art de la guerre », in *Frontières liquides – territoires de l'art. Émergences de la scène européenne*, direction HURAUULT Chantal et BANU Georges, Bruxelles, Alternatives Théâtrales, 2012, p. 67-68.

SENNETT Richard, « "J'ai vécu le Forum Economique Mondial comme une sorte de théâtre" ou "Dans ses discours, Bush parle du monde comme d'un soap-opera" : Entretien avec Falk Richter », in *DU Magazin*, Zürich, 02/02/2003. Disponible sur : <http://www.falkrichter.com/FR/article/32/>

VINUESA MUNOZ Cristina, « La scène espagnole contemporaine et le « surpathéâtre » d'Angelica Liddell : un défi pour la sociocritique ? », in *Études littéraires*, vol. 43, n°3, 2012, p. 109-124. Disponible sur : <http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2012/v43/n3/1016850ar.pdf>

AUTRE

Ouvrages

AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer : Le règne et la gloire. Pour une généalogie théologique de l'économie et du gouvernement. II, 2*, Paris, Seuil, 2008.

AGAMBEN Giorgio, *Homo Sacer, Tome 4 : De la très haute pauvreté - Règles et forme de vie*, Paris, Rivages, 2011.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

BENJAMIN Walter, « Le narrateur. Réflexions à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov. », in BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 114-151.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2012.

BENJAMIN Walter, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2009.

CAILLOIS Roger, *Des jeux et des hommes*, Paris, Gallimard, 1967.

GOFFMAN Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les éditions de Minuit, 1973.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1999.

RANCIÈRE Jacques, *Le maître ignorant*, Paris, 10/18, 2004.

RICOEUR Paul, *Temps et récit, Tomes I à III*, Paris, Points, 1991.

SLOTERDIJK Peter, *Critique de la raison cynique*, Christian Bourgois Éditeur, 1987.

Sites Internet

UNIVERSITÉ PARIS VIII, *La voix de Gilles Deleuze* [en ligne]. Disponible sur : <http://www2.univ-paris8.fr/deleuze>

ARTISTES ET SPECTACLES DE RÉFÉRENCE ¹⁹³

BAUSCH Pina, *Walzer*, 1982 – Captation + Texte.
Site de l'artiste : <http://www.pina-bausch.de>

BEL Jérôme, *Gala*, 2015 – Vu à Bruxelles
<http://www.jeromebel.fr/>

CANTARELLA Robert, *Faire le Gilles*, 2011/2015 – Vu à Lausanne
Site de l'artiste : <http://robertcantarella.com>

¹⁹³ NOM et prénom du metteur en scène, *Nom du spectacle*, date de la création – Mode de connaissance du spectacle (vu dans telle ville, vu en captation, possède le texte ou écoute radiophonique). Site Internet associé si existant.

CASTELLUCCI Roméo, *Sur le concept du visage du Fils de Dieu*, 2011 – Vu à Charleroi
Site de la Societas Raffaello Sanzio : <http://www.raffaellosanzio.org>

CASTELLUCCI Roméo, *Purgatorio*, 2008 – Captation

DEFOUR Raphaël, *Da love tape*, 2013 – Vu à Lausanne
Site de l'artiste : <http://raphaeldefour.blogspot.ch>

DUYVENDAK Yan et BERNAT Roger, *Please, Continue (Hamlet)*, 2011 – Vu à Lausanne
Site de l'artiste : <http://www.duyvendak.com>

ENCYCLOPÉDIE DE LA PAROLE, *Suite n°2*, 2015 – Vu à Bruxelles
<http://www.encyclopediedelaparole.org/>

FABRE Jan, *Le pouvoir des folies théâtrales*, 1984, recréation 2012 – Vu à Bruxelles
Site de l'artiste : <http://janfabre.be>

GARCIA Rodrigo, *Borges*, 2002 – Captation + Texte
Site de l'artiste : <http://rodrigogarcia.es>

GARCIA Rodrigo, *Daisy*, 2013 – Vu à Annecy + Texte

GOERGER Halory et DEFOORT Antoine, *Germinal*, 2013 – Vu à Lausanne
Site de L'Amicale de Production (Antoine Defoort, Halory Goerger, Julien Fournet) :
<http://www.amicaledeproduction.com>

GOERGER Halory, *Le corps diplomatique*, 2015 – Vu à Bruxelles

GRUWEZ Lisbeth, *It's going to get worse and worse and worse, my friend*, 2012 – Vu à Genève
Site de Voetvolk : <http://www.voetvolk.be>

HUGONNET Yasmine, *Le récital des postures*, 2014 – Vu à Lausanne + Captation
Site de l'artiste : <http://yasminehugonnet.com>

LAUWERS Jan et NEEDCOMPANY, *La chambre d'Isabella*, 2004 – Captation
Site de la Needcompany : <http://www.needcompany.org>

LAUWERS Jan et NEEDCOMPANY, *Marketplace 76*, 2012 – Vu à Bruxelles

LE ROY Xavier, *Produit de circonstance*, 1999 – Captation
Site de l'artiste : <http://www.xavierleroy.com>

LE ROY Xavier, *Le sacre du printemps*, 2007 – Captation

LIDDELL Angelica, *Ping pang Qiu*, 2013 – Vu à Genève

MACAIGNE Vincent, *Idiot!*, 2014 – Vu à Lausanne

MEY (de) Michèle-Anne, *Sinfonia Eroica*, 1990 – Vu à Namur

PEEPING TOM, *Le salon*, 2004 – Vu à Namur
Site de la compagnie : <http://www.peepingtom.be>

PEEPING TOM, *Vader*, 2014 – Vu à Divonne-les-Bains

PLATEL Alain et LES BALLETS C DE LA B, *Gardenia*, 2010 – Vu à Namur
Site des Ballets C de la B : <http://www.lesballetscdela.be>

QUESNE Philippe, *Swamp Club*, 2013 – Vu à Lausanne

RAMBERT Pascal (mise en scène et texte), NORDEY Stanislas et BONNET Audrey (jeu), *Clôture de l'amour*, 2011 – Captation + Pièce radiophonique + Texte.

RICHTER Falk, *Play Loud*, 2011 – Vu à Bruxelles + Texte
Site de l'artiste : <http://www.falkrichter.com>

SALAMON Eszter, *Mélodrama*, 2012 – Captation
Site de l'artiste : <http://www.eszter-salamon.com/>

SCHILLING Arpad et KRÉTAKÖR, *Blackland*, 2007 – Vu à Namur
Site associé : <http://www.panodrama.hu/hit/kretakor>

SHE SHE POP, *Testament*, 2010 – Vu à Genève
Site des She She Pop : <http://www.sheshepop.de/en.html>

VANDALEM Anne-Cécile, *(Self)-Service*, 2008 – Vu à Namur
Site de Das Fraulein Kompanie : <http://www.dasfrauleinkompanie.com>

VANDALEM Anne-Cécile, *Habit(u)ation*, 2010 – Vu à Namur

VANDALEM Anne-Cécile, *After the Walls (Utopia)*, 2013 – Vu à Bruxelles

VIENNE Gisèle et BIDEAU REY Etienne, *Showroomdummies*, 2009 - Captation
Site de l'artiste : <http://www.g-v.fr>

VIENNE Gisèle, *The Pyre*, 2013 – Vu à Bâle + Texte

VIENNE Gisèle, *Jerk*, 2008 – Captation