

André Steiger

Comédien, metteur en scène, adaptateur, écrivain et pédagogue, André Steiger s'est formé au Conservatoire de Genève (classe de Greta Prozor), puis au Centre d'apprentissage d'art dramatique de la rue Blanche (Paris) et à la section spéciale théâtre de la Sorbonne.

À Paris, dans les années cinquante, il a fondé la Compagnie André Steiger. Puis, plus tard, il a également codirigé la Comédie du Centre-Ouest et le Théâtre populaire de Lorraine, a été attaché à la direction du Théâtre national de Strasbourg et a été assistant à la direction du Théâtre du Parvis à Bruxelles.

De retour en Suisse, entre Genève et Lausanne, dès 1975, il anime le T'ACT, groupe autogéré.

Parallèlement à ses quelque deux cent cinquante mises en scène, André Steiger a depuis toujours été très engagé dans des activités de pédagogie et d'animation. Notamment à l'École du TNS (France), à l'INSAS (Belgique), puis comme doyen-responsable des études à la SPAD (Conservatoire de Lausanne). Récemment, il a animé des stages de formation continue et mené plusieurs cycles de conférences sur l'histoire du théâtre au Théâtre Saint-Gervais, Genève, ainsi qu'à la Comédie de Genève et au Théâtre 2.21 à Lausanne.

Ces dernières années, il a notamment créé et interprété *aBBécdaire*, mis en scène *Suchard titre provisoire*, de Michel Beretti, et *La Pension Cerisaie*, de Bernard da Costa et joué dans *Le Principe d'incertitude*, de Michel Beretti.

FRANÇOIS MARIN

Source : DICTIONNAIRE DU THÉÂTRE EN SUISSE,
Sous la dir. d'Andreas Kotte, Zurich : Chronos, 2005.

André Steiger

L'Aveu de théâtre



Théâtre en camPoche
Hors-jeu

*Collection « Théâtre en camPoche »
dirigée par Philippe Morand,
en partenariat avec la Société Suisse des Auteurs (SSA)*

Cet ouvrage a bénéficié d'aides à la publication accordées
par le Département de la culture de la Ville de Genève,
la Commission des activités culturelles du Canton de Vaud,
le Service des affaires culturelles de la Ville de Lausanne.

Il a été subventionné par la Fondation suisse
pour la culture Pro Helvetia dans le cadre de la promotion
des livres de poche suisses en langue française.

« L'Aveu de théâtre »,
deux cent trente-quatrième ouvrage publié
par Bernard Campiche Éditeur,
dans la collection « Théâtre en camPoche »,
le premier de la sous-collection « Hors-jeu »,
a été réalisé avec la collaboration de Huguette Pfander,
Marie-Claude Schoendorff,
Daniela Spring et Julie Weidmann
Couverture et mise en pages: Bernard Campiche
Photographie de couverture: Philippe Pache
Photogravure: Bertrand Lauber, Color+, Prilly,
& Cédric Lauber, L-X-ir Images, Prilly
Impression et reliure: Imprimerie Clausen & Bosse, Leck,
une imprimerie du Groupe CPI
(Ouvrage imprimé en Allemagne)

ISBN 978-2-88241-234-8

Tous droits réservés

© 2008 Bernard Campiche Éditeur

Grand-Rue 26 – CH-1350 Orbe

www.campiche.ch

*À Laurence Favre,
pour son soutien et son aide active*

La seule réalité dont puisse réellement rendre compte le théâtre, c'est de la réalité du théâtre

L'AVEU DE THÉÂTRE

Ceci, relève de la transmission paradoxale, puisque ce qui peut s'y lire constitue un réseau de notes en vue, exclusivement, de prises de parole, et non d'actes d'écriture. Ne s'y trouvent donc que peu – ou pas – de discours continus, de filages rédactionnels, de dissertatif structuré.

Ceci, ne se révèle, en fait, que comme une incitation à l'auto-questionnement par un tissage plutôt lâche et souvent apparemment incohérent d'oppositions conceptuelles généralement binaires – mais pas exclusivement –, dans cette forme que prennent le plus régulièrement les stimulations provocantes de la pédagogie et de l'activité de réalisation théâtrale.

Ceci, qui se montre comme une pratique de la contradiction, s'effectue sur le terrain mouvant des incertitudes théoriques et des pratiques incertaines, au risque certain des enlisements rhétoriques.

Ceci, enfin, suppose, plus que la lecture continue, le coup par coup de l'œil, la fugitive attention des regards en coin, le fragile équilibre de l'acceptation et du rejet, de l'accord parfait et de la dissonance, de l'alliance (et même de la mésalliance) et du divorce prononcé.

La seule et absolue question que pose, et met en jeu, le théâtre – et de tous les temps, et de tous les lieux – est celle du POUVOIR – des POUVOIRS.

BILLETTERIE

Billets de faveurs :

Que proposer pour effacer le divorce de plus en plus accentué entre le public (spectateurs de base) et le « pibluca » (masse inconstante et non située des « gens de théâtre » : praticiens, critiques, « spectateurs professionnels »...), sinon la permanence d'une interrogation sur les modalités formelles de la théâtralité et leurs mises en jeu interprétatives ?

(Toute « formation continuée » se doit d'être renouvelée périodiquement. C'est sur cette réitération progressive qu'elle engage un processus d'amélioration des possibilités expressives du jeu et de l'ensemble des systèmes de production scénique.)

Billets de saveurs :

Nous avons tous pratiqué, à des degrés divers, la « chose » théâtrale, mais il nous manque souvent une théorie de cette pratique.

- | | |
|--------------------------------------|--------------------------------------|
| 1) Le théâtre, qu'est-ce que c'est ? | <i>Définitions</i> |
| 2) À quoi ça sert ? | <i>Enquêtes</i> |
| 3) Comment c'est fait ? | <i>Structures</i> |
| 4) Qu'est-ce que ça dit ? | <i>Fonctions/Tendances</i> |
| 5) Comment ça s'organise ? | <i>Gestions/art.-admini.-techni.</i> |
| 6) Comment ça se fait ? | <i>Processus</i> |

LA LUMIÈRE DU LUSTRE...

Il vient de me dire: «Ce que je veux, c'est le théâtre de demain!» Et cela me désoriente, me dérouté... Faut-il en tirer d'amères conclusions? Celles, par exemple, qui devraient m'inciter à cesser toute activité pédagogique, voire même toutes tentatives de réalisations scéniques...

Cependant je ne puis m'empêcher de penser que ce qui vient d'être défini comme une élaboration d'un «théâtre à venir» ne se révèle en réalité que comme une certaine recherche obsessionnelle de «l'aujourd'hui théâtral», et que donc, évidemment, le théâtre de demain, du futur, de «l'avenir», restera pour toujours infondé!...

Longtemps la référence obligée fut exposée dans l'alternance mécanique de deux instances: le texte – l'image.

Trop de texte(s) – et/ou – trop d'image(s). Cette opposition sommaire étala avec une gourmande complaisance un conflit primaire quasi névrotique, nourriture basique des divergences pseudo-théoriques... Nous restions confinés dans une visée esthétique de consommation, sur le tracé d'un effet de mode, et dans la saisie d'un rendement «commercial» tout à la fois pécuniaire et symbolique...

La question actuelle ne se pose plus dans ces termes: ce qu'il importe de dégager maintenant tourne plutôt autour de la portée idéologique des

« représentations » et de leurs constituants, avec cette interrogation surgissante : le théâtre doit-il, prioritairement, rendre conte du monde tel qu'il est pris en compte par les différentes figurations des « vécus » (les comportements), ou tel qu'il est « élaboré » par les multiples processus des actions du « vivant » (les attitudes).

Ainsi, le théâtre « à venir » n'est plus à advenir, il est déjà là – *et de tout temps...*

LE RIDEAU ROUGE...

« L'ajustement » ? Le mot lui-même ? Il permet de faire entendre, à peu de frais, la contradiction profonde qui traverse l'ensemble des activités et des rapports qui se conjuguent et s'affrontent lors de la réalisation au théâtre de tout objet de représentation. Avec, en raison de fond, cette approximation lexicale, tout à la fois ludique et naïve, tirée par les cheveux : l'accolement du « mensonge » de la fiction et de sa représentation, JUSTEMENT : le « mentir-juste » (vraisemblablement au théâtre plus efficace et crédible que le « mentir-vrai » du romancier), et même disons plus exactement encore : le « juste-mentir », qui reconnaît ainsi une position d'extrême modestie.

Ce vocable pourrait aussi se révéler à l'oreille comme évoquant une négativité implicite : l'a-justement, précisément ; dans un leurre où il se marque alors que cela échappe à la caractérisation strictement positive de la praxis représentative. Car le mensonge, au théâtre, est un mensonge dé-réalisé : difficile à

saisir, en ce sens qu'il ne se situe jamais dans l'immédiateté du premier degré de la perception, mais dans le retardement provoqué par une formalisation qui a pour tâche et pour effet de « dénaturiser » la transmission du sens, et d'accentuer ainsi par cette « inquiétante étrangeté » la mise à distance des procédures habituelles et quotidiennes de nos systèmes d'échanges communicationnels. Avec cette évidence, posée comme une énigme, que c'est bien un certain principe d'incertitude qui régit, et la concrétisation, et la réception de l'objet théâtral. Objet réellement « biface » – incertainement identifié, et apparemment sans valeur pour les uns, mais non pas sans usage pour les autres – incitateur d'échange de passions et d'idées ou créateur d'indifférence et de rejet.

Aux qualifications multiples (agressives ou adulatrices), selon la culture et le goût :

« J'aime pas ! » – « J'aime beaucoup ! »

Ou plus résolument dans la perversité : « J'en ai rien à foutre ! »

Ou dans une relative naïveté : « Qu'est-ce que c'est ? »

Ou enfin, dans l'absolu mépris : « Ah, bon, ça existe ? »

UN DROIT DE MÉMOIRE...

Pourquoi n'y aurait-il pas, au théâtre, une rubrique « documentaire », comme elle se présente au cinéma ? Et pourquoi cette série « documentaire » ne porterait-elle pas prioritairement sur la pratique

théâtrale elle-même : de la conception textuelle à la réalisation scénique ?

C'est à répondre à cette question que peut se rattacher ce projet.

« Les digressions d'A. S. – un aveu de théâtre », petite suite capable de réunir dans un même jeu de reflets et de réflexions, amateurs et professionnels de la « chose » théâtrale, spectateurs assidus et professionnels conséquents, « regardants » avides et « écoutants » attentifs.

Une légère thématique propose un cadre de recherches, un espace d'enquêtes, une élaboration « en progression ».

Par exemple, un survol du théâtre français du XVII^e siècle à nos jours – non pas pour en tracer le parcours historique, mais simplement pour canaliser le flot de possibilités offertes, en repérant quelques points d'urgence, et en marquant quelques étapes essentielles des divers mouvements du travail concret de la scène.

Ce « passage à l'acte » que suppose toute réalisation théâtrale, du « fantasme textuel » à sa « transposition représentative », c'est ce que nous voulons partager.

Certes, il y a bien des modalités d'approches et de méthodes différentes, mais au-delà de ces différences elles n'ont toutes qu'une seule visée : donner au public le droit de « saisir » l'objet théâtral, objet transitionnel par excellence. Le « saisir », dans le double sens de le prendre en compte et de le comprendre dans le conte.

Et d'en garder la mémoire...

SUR LA FABLE D'OPÉRATION...

Et l'inscription de ce compte rendu passe prioritairement par la figure représentative du théâtre dans, par, sur... le théâtre: ce qui se conte et se raconte dans les jeux de la scène, sous les « feux de la rampe ». C'est donc ce qui nous retient dans la présentation des séances de travail proposées.

Comme un jeu de pistes, d'indices, de traces, tel qu'il se révèle lors de l'élaboration et de la concrétisation de tout objet scénique, c'est ce cheminement que nous invitons à suivre.

Comme pour toute opération, il y a « urgence »... mais également « patience » à bien comprendre et situer l'objet à mettre en jeu. Repérages, prélèvements, expérimentations... cela peut marquer les étapes de la progression questionnante vers la concrétisation présentée. En poursuivant l'analogie médicale (« urgence ! »): il s'agit de passer de « l'écho-graphie » d'un texte (les échos de l'écriture) à « l'écho-phonie » (sonorités, intonations...) et à « l'écho-plastie » (gestes, attitudes, mouvements...), comme stratégie préalable à l'établissement de la présence matérielle proprement dite.

Nous entendons partager nos hésitations, nos erreurs, nos angoisses, tout autant que les certitudes appliquées, les surprises déroutantes, les incertitudes entêtées... tous les incidents de parcours, négatifs et positifs, qui jalonnent notre quête de sens et notre enquête sur les signes...

À l'issue d'un stage de ce type, une spectatrice inconnue m'a déclaré spontanément : « Jusqu'à aujourd'hui j'allais au théâtre, maintenant je saurai pourquoi je vais au théâtre... »

L'ARC-EN-SCÈNE

En examinant aujourd'hui « l'arc-en-scène » des réalisations théâtrales, nous pouvons dresser le constat que c'est, de toute évidence, à la question de la recherche collective des « créateurs » (art) et à l'expérimentation publique (culture) qu'il convient de porter toute notre attention.

Dans toutes les entreprises humaines (artistiques, scientifiques, techniques, sportives... – artisanales ou industrielles), le secteur de la recherche et de l'expérimentation prouve la vitalité de l'activité créatrice, et sa fondamentale capacité de transformation et de renouvellement.

Postuler cette nécessité dans la pratique théâtrale, et la nécessité de son évolution théorique, c'est donc reconnaître et développer un état de fait latent, et enrichir le jeu des pratiques théâtrales offertes au(x) public(s). Dans un double mouvement de curiosité affective et intellectuelle : par l'appropriation sans cesse renouvelée des œuvres du passé, et par la découverte toujours problématique des œuvres d'aujourd'hui.

Nous proposons une pratique théâtrale qui s'articule sur le primat du jeu, tramé par la lecture première du texte, expressément limitée à l'interprétation primale des œuvres.

La rhétorique de notre répertoire ne se pose absolument pas en termes d'opposition classique/moderne – à plus forte raison « post-moderne » – mais, résolument, en ne tenant compte que de l'inscription des œuvres dans le *nouveau* (sens et forme), à la date de leur conception, et à la permanence de ce *nouveau*, pour notre époque.

Il nous paraît obligatoire, dans un premier temps, de dégager un corpus d'œuvres donnant forme et exemple à cette recherche d'un répertoire « obligé », pour, dans un deuxième temps, questionner l'activité théâtrale elle-même dans son projet éthique et esthétique, dans sa théorisation et l'ensemble des pratiques qu'elle met en jeu, afin de, dans un troisième temps, promouvoir notre nouvelle position sur la carte des productions du théâtre d'aujourd'hui. Dans l'arc-en-scène des multiples de l'expression.

UNE THÉÂTRALITÉ PARADOXALE

Avouer le théâtre, c'est d'entrée de jeu en avouer la machinerie : comment cela se présente, et comment cela fonctionne. C'est aussi en avouer les machinations : entrer dans le secret du dissimulé, et, paradoxalement, dans la révélation du simulé.

CAR C'EST LE PLUS OU MOINS GRAND AVEU QU'IL FAIT DE SA FONCTION NARRATIVE ET REPRÉSENTATIVE, C'EST LA PLUS OU MOINS GRANDE DISSIMULATION DE SON ACTIVITÉ LUDIQUE ET DE SON ÉLABORATION ARTISTIQUE, QUI QUALIFIENT LE RAPPORT DU THÉÂTRE AU SPECTATEUR.

Mais, cependant que le théâtre cherche à se dissimuler, voire à s'annuler, sous le double alibi de l'effet de réel et de l'effet de vécu, ou qu'il accepte son statut de récit de fiction où se trouvent imbriqués des filaments de discours contradictoires comme paroles de personnages, la représentation théâtrale n'en traverse pas moins le même espace social de perception et d'interprétation des récits, *qu'elle le veuille ou non*: celui des représentations idéologiques que la société, historiquement, se donne de la réalité et de l'Histoire.

Ce que le théâtre met donc en jeu – et en cause – politiquement, c'est la pratique politique des narrations sociales dans et par sa réalité signifiante: il raconte comment est racontée l'histoire des transformations sociales, laissant à la pratique sociale du politique l'Histoire des transformations de la Société.

AVOUEUR LA REPRÉSENTATION

Représentation de représentations mentales – et rien d'autre –, le théâtre doit être perçu comme le lieu même où s'expérimente, sous des formes diverses, la pratique d'une fiction représentative et discursive. Cette double « représentation » au second degré postule l'utilisation de deux « matériaux » appropriés: le jeu, comme support immédiat de la représentation existentielle d'une vie *pseudo-réelle*, et le texte comme représentation citationnelle d'un *monde possible*.

Et, en regard de son usage scénique, peu importe – ou presque – que cette « citation » soit latente, comme « effet de nature » (théâtre naturaliste, du quotidien...): camouflage de l'artifice théâtral, primat de l'imaginaire (une certaine vision du réel comme référence), déni de théâtre par le renforcement de l'illusion existentielle = désaveu de théâtre;

ou que cette « citation » soit manifeste, comme « effet de culture » (théâtre dans, sur, par le théâtre, mise en abyme... ou en bordure): affirmation de l'artifice théâtral, primat du symbolique (une certaine écriture de la référence comme réel), reconnaissance de la théâtralité par l'effacement de l'illusion existentielle = aveu de théâtre.

Ce qui est à comprendre, c'est que le double enjeu relationnel de cet art de la citation (relater/relationner) est en dernière instance résolument idéologique en ce qu'il appréhende le monde comme « représentation du monde »: le monde « naturel » comme le monde « culturel ».

En fait, le théâtre raconte des histoires, et, dans le même temps, il raconte la forme dans laquelle ces histoires sont racontées.

C'est par le texte que l'histoire est attestée. (Soit par paroles de personnages et visualisation des didascalies: littérature dramatique; soit sur proposition d'un scénario descriptif: mimodrame, théâtre sans paroles; soit par incitation mentale personnelle: improvisation, psychodrame.)

CITER LE MONDE

Tout jeu de théâtre postule l'avènement du « cité » – voire même lorsque le théâtre s'avoue dans son propre jeu : du « re-cité » (théâtre dans, sur, par le théâtre).

Voilà qui ne vise, en fin de compte, qu'à « inciter » le spectateur à prendre le parti du récit, pour, finalement, prendre des partis au-delà du récit.

LES DONNÉES DU JEU DE THÉÂTRE

Supposons une représentation de la vérité : le sophisme paradoxal d'un « menteur » = le philosophe crétois d'un vécu « pseudo-réel ».

Supposons une représentation de la réalité : l'échantillonnage sélectif d'un « feinteur » = l'acteur d'un certain monde « possible ».

D'où :

- a)* le vrai-semblable... donc : faire vraiment semblant ;
- b)* la pseudo-réalité... donc : faire du semblant mensonger ;

Donc : le théâtre = un semblant de vérité pseudo-réel.

LE MENTIR-VRAI

La feinte n'est pas que mensonge : elle est expérience. « Plus le sujet ment, plus il s'éprend de son

mensonge, en sorte que cette passion du mensonge le fait s'éprendre passionnément de son objet. »

Dès l'ouverture, l'incipit discursif et l'incipit représentatif se conjuguent pour instaurer le mensonge inaugural sur lequel se fondera et se développera la fiction. « Tel qui croit feindre la passion s'y prend et, pour s'en déprendre, se perd. » Passions feintes – feintes de la passion : la passion du mensonge alimente la quête de vérité du désir. Séduction/mensonge : Séduire, c'est dire le mensonge. L'aveu de théâtre comme mensonge affirme le principe de séduction. La scène de la séduction comme théâtre de la conviction.

Le personnage comme analyseur de désir(s) : la passion n'existe que simulée.

Jouir, c'est mettre en jeu son désir et son corps.

JOUER, C'EST METTRE EN SEMBLANT UN DÉSIR ET UN CORPS.

L'AUTO-FICTION

Pour le comédien, l'activité théâtrale est une opération complexe, et paradoxale, qui met en mouvement simultanément le jeu comme présence et comme métamorphose.

A) Présence : le comédien ne fait pas vivre le personnage. Il offre sa médiation pour que le personnage entre, à sa manière de personnage, dans l'espace-temps de la représentation. Il n'est jamais qu'un personnage joué. La transposition (transe-position).

B) Métamorphose: l'acteur agit comme s'il vivait réellement dans un autre corps: il passe d'un être à l'autre. Ses gestes, ses paroles, son propre corps lui échappent en partie et deviennent ceux du rôle, du personnage, dont les manifestations sont et demeurent irrémédiablement autres. La surposition (super-position).

C'est pourquoi il n'y a pas d'identification théâtrale directe, au sens d'une aliénation du sujet; celui-ci est au contraire renforcé dans la métamorphose en tant que porteur du « changement d'une forme dans une autre ».

LA SAISIE

« Se donner pour autre ! : le personnage est toujours joué »

Le personnage = une autobiographie subvertie.
(*Mémoire et fantasme.*)

Voilà qu'il n'est plus question d'être le personnage, ni d'interpréter le personnage, mais de saisir le personnage: dans le double sens de prendre et de comprendre. Prendre le personnage à notre compte, et comprendre le personnage dans le conte.

Joubert: *Il ne faut pas s'exprimer comme on sent, mais comme on se souvient.*

Lire, c'est d'abord percevoir selon le corps et la mémoire: selon la mémoire du corps. Lire, c'est ensuite choisir (sélection mémorielle). L'anamnèse lectorale: ce qui reste de l'acte de lecture. (Dé-lire: lire destructif du texte – et, surtout, du lecteur.)

LA « REVIE »

(*Rêve/vie: l'art de mettre en jeu le texte et le corps*)

L'art du comédien, ça s'articule ainsi : une vie de travail sur le travail du rêve. Rêveries sur des existences non vécues, mais elles-mêmes rêvées (personnages). Ne pas revivre le vécu, mais rêver le non-vécu. La remémoration porte sur le faux vécu, le pseudo-vécu de la fiction ; ainsi le jeu s'appuie sur l'appropriation et l'approbation d'un non-vécu, fantasmé comme étant vécu.

Le rêve postule par là un monde possible, celui de la fiction, lequel n'est autre que du vécu transformé.

Par l'opération de « revie », le comédien active la métaphore qu'est pour lui le personnage, il la saisit à mots le corps et en saisit un sens particulier. Il offre du personnage une vision sélectionnée : il a choisi de renoncer à *tout interpréter* du personnage et de sa fiction.

STATUT DU PERSONNAGE

- A) Dissémination syntagmatique du rôle (le comédien comme lieu et symptôme de la métonymie – multiplicité des interventions subjectives dans le trajet d'un personnage (ex. Cassius – Attroupe-ment) = un même rôle est joué par plusieurs comédiens.
- B) Dissémination paradigmatique du rôle (le comédien comme lieu et symptôme de la métaphore – multiplicité des interventions du subjectif dans

le trajet d'un personnage, formalisations du parasitage du sens...).

Textuel: Chen-té/Choui-ta – Puntila «sobre»/
Puntila «ivre» (deux rôles en un personnage).

Intertextuel: Arturo Ui
– et Richard III – Al Capone – Adolf Hitler = un comédien joue plusieurs rôles.

Le texte comme symbolique et comme imaginaire; le corps comme imaginaire expressif (spontané) et comme symbolique impressif (élaboré), sur fond de références citées comme du réel supposé.

Passage obligé de l'ordre de la nature à l'ordre de l'art: références aux «modèles» qu'il faut «reprendre» et «subvertir». Sur le mode de la formalisation extrême (excentrisme) saisir le sens, la fable et la construction. Ni lecture ni re-lecture, mais citations (reprises) ou permutations (subversion et/ou perversion) des contenus et des formes.

VARIATIONS SCHÉMATIQUES

«Le théâtre comme champ ludique: camp de ludisme»

Là où l'auteur peut dire, comme le philosophe: «Je m'avance masqué» – le je du personnage («persona») peut se décrire: le «je» s'avance toujours masqué. Toute stratégie textuelle se fonde

sur un contrat d'énonciation, reconnu implicitement ou explicitement comme étant le seul garant de la production du sens et de l'échange des significations. Ce contrat inscrit les circonstances pragmatiques de sa profération, les conditions de sa légitimité, et, dans le même temps, les normes codées de sa formulation, les règles qui régissent son expressivité; à savoir: ce qu'il énonce, et comment il l'énonce. Dès lors, il convient d'aménager dans ce contrat une clause de rupture provisoire et élaborée, comparable à l'altération accidentelle dans la tonalité de base, ou à l'incident rythmique dans une pulsation régularisée. La notion de «clinamen» peut parfaitement répondre à la définition de la rupture du contrat d'énonciation. (C'est à une partie de cette donnée théorique que correspond la notion de «distanciation» chez Brecht – étant entendu que la part majoritaire de ce concept, le «teatralnost» emprunté à Evreïnov, pourrait être mieux comprise sous la traduction sollicitée d'AVEU DE THÉÂTRE.) Dire l'existence sur scène, c'est produire le semblant d'une existence réelle. C'est citer le simulacre d'une nature humaine. Le jeu peut faire appel à des motivations psychologiques pour exploiter telle ou telle situation existentielle de «personnages»: les conduites qui en découleront seront toujours montrées comme citationnelles. Faire l'aveu de la citation, c'est mettre à distance l'effet de nature dans la représentation en accentuant l'effet d'art: c'est reconnaître ouvertement que le théâtre intervient sur les discours que tiennent les hommes sur la réalité, et non sur la réalité elle-même. Dans cette opération «traduisante»: «intervenir» postule la mise en jeu

des rapports interhumains, les positions sociales et leurs luttes (de classes), misant ainsi les enjeux « utopiques » du futur historique.

TRAVAILLER À COMPRENDRE LES FORMES

C'est travailler à comprendre l'inscription idéologique, politique, sociale de la fable qui se développe sur scène tout au long de la représentation. Et c'est par là même s'inscrire dans les combats sociaux, politiques et idéologiques qui traversent, et que traversent, les existences humaines tant au niveau individuel que collectif.

La forme, c'est en quelque sorte le vecteur de la transmission idéologique des événements et des discours sur les événements. Cela contribue à montrer les êtres et les choses tout à la fois par l'esthétique et pour l'éthique (la mimésis), et cela s'efforce de dire le monde en sélectionnant les éléments formalisés des récits d'auteurs et des paroles de personnages (la diégésis).

Tout le travail de cette monstration et de cette sélection s'organise dans l'alternance de deux systèmes représentatifs dominants :

- 1) le « patern » : élément de la doxa, du conventionnel, de la motivation réaliste et du comportement logique, du gestus social... de l'attendu ;
- 2) la « surprise » : élément de la contre-doxa, de la rupture, de la motivation distanciée et du comportement illogique, du gestus citationnel... de l'inattendu.

Le patern reste un effet d'ancrage, de recentrement du sujet du récit : il est lié à l'acte de reconnaissance des choses évoquées dans le récit, mais où la surprise enclenche un effet de décrochage, de décentrement, d'excentricité.

Ce travail des formes est basé sur un acte de connaissance des choses citées en rupture par le récit.

TRAVAILLER À COMPRENDRE LES TEXTES

C'est engager un processus d'appropriation qui peut aller bien au-delà du texte lui-même : de la masse des informations non directement communiquées au public lors de la représentation (les didascalies, par exemple) jusqu'aux données empiriques, pragmatiques, de tous les systèmes d'appréhension et de compréhension para-textuels (le hors-texte constitutif des assises du récit).

Toute l'utilisation des instruments de l'analyse du texte de théâtre peut se définir dans un double mouvement opératoire :

- 1) le déchiffrage :
 - a) les dramaties – segmentation des unités discrètes de l'évolution du récit dramatique ;
 - b) l'articulation – positionnement contradictoire de ces unités minimales ;
 - c) le montage – fonctionnement dialectique de ces positions contradictoires ;
- 2) le défrichage :
 - a) le repérage – définition des moments actionnels de la fable ;

- b) le prélèvement – sélection des seuls moments-clés et idées-forces de la fable;
- c) l'expérimentation: pratique organisée des éléments sélectionnés indépendamment du déroulement de la fable.

Nous pouvons voir ainsi que ces deux temps de l'appropriation du texte nous font passer de l'instance lectoriale à la praxis scénique.

SUR LE THÉÂTRE

Le théâtre, comme instance pseudo-narrative, met en jeu deux niveaux de fiction :

- 1) une fiction existentielle (un « donné-pour-vécu ») = fable, événement, fait représenté;
- 2) une fiction citationnelle (un « vécu-donné-pour ») = parabole, analogie, fait raconté.

Pratiquement, la fable se déduit du texte, le texte est induit par la parabole.

La fable ne peut se transformer que par la transformation du texte, mais l'induction citationnelle, transformable, peut transformer la saisie du texte.

Le théâtre met en action (et en jeu) deux systèmes, et les articule...

- 1) système narratif, voire discursif (écriture, organisation des récits et des discours...);
- 2) système représentatif (mise en scène, organisation des signes et des images tant visuelles qu'acoustiques...).

... avec l'usage de deux critères concurrents et concourants...

- 1) structurant: l'homme et la société;
- 2) fonctionnant: l'individuel et le collectif.
... et deux tensions idéologiques opposées:
 - 1) « traditionnelle » (homogénéité, continuité)
= préservation imaginaire;
 - 2) « novatrice » (hétérogénéité, discontinuité)
= dissémination symbolique.

Le théâtre met en jeu (et en action) deux instances, et les dialectise:

- 1) diégèse (fiction avançant avec ses propres embrayeurs) – La FABLE.

Où chaque segment se propose comme indicateur de lecteur (index) des segments antérieurs et postérieurs à tout moment du récit. L'ensemble de ces indicateurs fonctionne comme le « métacode » (indexation) du spectacle tout entier. Chaque spectacle produit ainsi son propre code, et son propre procédé de déchiffrement (compréhension immédiate: saisie du code et décodage).

Le spectateur averti (donc naïf) est celui qui se prête à l'assimilation et à l'utilisation du code proposé;

- 2) contre-diégèse (connotation de fiction qui inscrit, module et « réécrit » une fiction seconde, culturelle) – La CONTRE-FABLE.

Où chaque fragment se propose comme pervertisseur de code et comme contestataire de l'appropriation suivie et régulière des segments

diégétiques. Chaque fragment fonctionne indépendamment des autres fragments en accentuant ainsi la destruction du filé lectoriel...

Le spectateur averti (donc rusé) produit ainsi sa propre dérive par rapport au code du spectacle et à la fiction diégétique.

Fable: récit imaginaire « illustrant » une légende ou une leçon morale.

Fable pragmatique: récit, événements... vers l'identification.

Fable dramaturgique: (analyse des économies significatives) tout à la fois: distinguer les éléments – différencier les réseaux et les niveaux auxquels ils appartiennent – et reconstituer les fils qui les relient et les font s'engendrer les uns à partir des autres.

Parabole: discours exemplaire « exposant » (allégoriquement) une leçon de morale ou un dogme.

Parabole allégorique: figure de style qui consiste à dire une chose pour en évoquer une autre.

Parabole discursive: discours, point de vue sur les événements rapportés... vers la désidentification.

POUR UN COURS AU TRÈS LONG COURS
« *Dédié aux sangsues alitées...* »
(*L'enseignement est toujours métaphorique*)

En préalable à une analyse des conditions d'une formation aux diverses activités théâtrales se pose une alternative fondamentale: le théâtre comme production (idéologie et technique) – le théâtre comme réception (pragmatique et esthétique). Cette double articulation dans l'activité pédagogique en marque l'aspect contradictoire: le manifeste (ce qui relève de la pratique – apprentissage) et le latent (ce qui provoque à cette pratique – théorie/histoire et savoir/enseignement). Définir donc: le méthodologique (professeurs, intervenants), et la pratique des expériences (élèves, apprentis). L'articulation de ces deux éléments devient nécessaire pour toute estimation (docimologie). À savoir: une pédagogie du spectateur dans sa relation à celle de l'acteur. (Philosophie et éthique.) Concorde ou opposition entre formation et réalité socio-économique du marché du théâtre/formation et place du théâtre dans la société. Transformer les pulsions de l'acteur en signes théâtraux (traquer les automatismes, forcer les blocages...). La formation du corps: le corps et sa rhétorique. Dramaturgie coordonnée du corps, de la voix pour l'expression du projet. Données historiques et esthétiques/données juridiques et administratives. L'enseignement ne fabrique pas l'inspiration: il prépare un terrain propice. Concentration sur imagination créatrice, mémoire affective, engagement dans le monde possible de l'œuvre, renouveau émotionnel...

Au théâtre, le comédien est masqué par le personnage; au cinéma, l'acteur est le masque du personnage... et le cache. La « rôlation »: production du rôle. Ce personnage qui raconte (et que je raconte) – qui dit « je » (et qui n'est pas « moi »). Intermittente et inéluctable identité du « je » et du « moi »: une autobiographie – mais pas la mienne...

Faire perdre au matériau autobiographique son poids et sa référentialité: il devient moins proche (éloignement), moins authentique (artifice), et moins testimonial (citationnel) – « fictif » et non plus « réellement » personnel. Un être qui raconte, qui dit « je »: faire revivre le possible, et non vivre le réel. Les traces de la réalité de l'écriture: les fragments méta-narratifs. La segmentation: les « paperoles » – et l'assemblage-montage. Le défacement: que le « je » soit un autre (Rimbaud), le « je » qui n'est pas (toujours) « moi »: expulsion de la centralité du sujet et d'un totalitarisme subjectif. Recevoir le monde de la scène comme un message urgent à déchiffrer. Le corps humain a valeur de paradigme: il est une enveloppe qui ne permet pas de voir au-delà des mots. Mémoire du corps, passé du corps... ce qui trouve dans le mensonge une protection, et où les dérives (lapsus, jeux de mots...) donnent paradoxalement forme et voix à la vérité.

Il existe ainsi une vraisemblance au second degré, qui ne tient pas à la reproduction intentionnelle d'une possible réalité, mais à la cohérence du texte avec ses propres prémices, et au respect des pactes, initialement et librement stipulés.

ENSEIGNEMENT

Une gestion des désirs: apprendre à apprendre

L'enseignement d'une pratique fictionnelle est lui-même une fiction.

Cette double articulation dans le moment pédagogique en marque la contradiction:

- a) le manifeste – ce qui relève de la pratique (apprentissage);
- b) le latent – ce qui relève de la théorie – et provoque à la pratique (transmission).

Transmettre savoir et expérience – et non les exploiter comme des biens personnels.

Le théâtre en ses avatars (en tous ses états). Exprimer quelque chose – ou s'exprimer (sur quelque chose) donc = du transitif ou de l'intransitif. Intervenir sur et dans le réel du théâtre et de la fiction – pour saisir, comprendre et transformer le réel du monde: c'est donc le saisissement, la compréhension et la transformation qui fondent le jeu. Apprendre d'abord à parler de théâtre.

THÉÂTRE

Machine à influencer et à être influencé. Inscription du temps dans l'espace, et du moment dans le lieu.

Effet de coulisse: le « tiers » exclu pour assurer la stabilité de l'action dans son effet sur le monde (le hors-scène référentiel) d'où ce « référent absenté » comme signifiant symbolique (le signifiant absent).

LE JEU

« Lorsqu'il joue un comédien n'est pas un interprète: il se prête à l'interprétation du public »

Engagement dans une complicité interprétative:

- a) immédiate comme présence co-active: participation à la fiction;
- b) médiante comme co-présence active: déchiffrage des circonstances de la fiction.

Spontané/Élaboré – Créativité/Création. Texte dénoté et texte connoté.

Rien n'est jamais prouvé: ce ne sont qu'interprétations d'événements.

Pulsion du jeu: poussée, source, objet, but.../tendance à la répétition/ce qui pousse à la répétition, c'est la jouissance.

Le sujet n'est pas cause et origine du discours qu'il tient: il en est l'effet.

COMÉDIEN

Détenteur d'un certain savoir sur le semblant, historien de l'instant, amoureux des paradoxes et praticien de la dialectique dans une contagion de l'ironie. Une dialectique symbolique: comme si « je » était une autre position.

Sous le syntagme « comédien » révéler le paradigme « rôle ».

PRO/VOCATION

Le pro-vocant – le pro-vocateur : la vocation – vs – le métier. De la question du dire à la gestion du désir, et de la gestion du montage au questionnement sur le « montrer ». Le jet – l'écriture/le re-jet – le jeu.

Chercher non pas ce qu'on veut dire, mais bien ce qu'on ne veut surtout pas dire.

LE TEXTE PAR LE JEU

Engagement dans une activité de lecture – interprétation – lecture. Le texte offre son champ ludique – la réalisation scénique du texte se présente comme « camp de ludisme » :

- a) prendre le texte, le saisir... (*Dramaturgie*)
- b) comprendre le texte, l'éprouver... (*Mise en scène*)
- c) présenter le texte... (*Répétitions*)
- d) représenter le texte... (*Mise en jeu*)
- e) reprendre le texte... (*Réception*).

LES FABLES

- a) lire le texte : la fable manifeste = *lecture*
- b) saisir le texte : la fable latente = *double lecture*
- c) expérimenter le texte : la fable dissimulée = *dramaturgie*
- d) restituer le texte : la fable simulée = *production*

e) lire, saisir, appréhender : la fable restituée = *réception (stimulation)*.

Fable (montage de séquences – la doxa – de la segmentation).

Mademoiselle Julie : la mort de la serine métaphorise la mort de l'enfant.

Animal = Diane, la chienne, est engrossée – Julie déclare nécessaire l'avortement (le symbolique).

La cuisine – abortive : mixture et hachoir. Julie est symboliquement engrossée (l'imaginaire). Jean décide le meurtre de l'oiseau (retour au symbolique) = animal pour animal. Enfant – oiseau : faiblesse de la victime. Origine de la culpabilité : prématuration et dépense absolue.

Toute culpabilité a ses racines dans l'irruption du fantasme, en écho à une souffrance subie personnellement ou concernant l'autre (la mère en l'occurrence). Un sacrifice fondateur comme tentative d'homogénéisation d'un groupe = le couple.

Parabole (collage de parcelles – le paradoxe – de la fragmentation).

Don Juan : éloges du tabac, de l'inconstance, du moine bourru, de l'émétique, de l'hypocrisie...

Embrayeur isotopique = PRENDRE (se prendre) – (s'éprendre)...

Prendre : pendre/rendre... – Prendre : femme – tabac – voile – forteresse – médecine...

Pendre – se pendre : au cou – haut et court... – Rendre : justice, âme... Se rendre : à la raison, capituler – se donner...

Le don (juan) à anna « donna »... – « elle vira...
son dom ».

AGIR: dire et faire = dimension individuelle et
sociale. (*Savoir dire/pouvoir faire.*)
Position expressive :
– relation à soi – et à son corps
– relation à autrui – et au corps des
autres
– relation à la fable et à la parabole
(*signification – signifiante*)
– relation au fond et à la forme (*sens et
signes*) – (*signifié et signifiant*).

DATER: en quel temps? = dimension temporelle.
Position narrative :
– le temps du sujet producteur (*le comé-
dien*)
– le temps du sujet produit (*le personnage*)
– le temps de la fable (*récit*)
– le temps de la parabole (*discours*)
– le temps de l'inscription historique
(*déduite ou induite*).

SITUER: en quel lieu? = dimension spatiale.
Position représentative :
– espaces familiers (*le vécu*)
– espaces traversés (*l'œuvre*)
– espaces exclus (*le refoulé*)
– espaces imaginaires (*le sublimé*)
– espaces controversés (*le dialectisé*).

POUR UNE NOUVELLE FICTION

« Ne pas intervenir dans les choix, mais choisir ceux qui doivent faire les choix »

La nouvelle fiction (extra-ordinaire!), à la différence des fictions ordinaires, ne cache à aucun moment son caractère de fiction: une fiction, donc, qui pourrait encore pratiquer la mimésis, le « comme si », l'imitation de la réalité, mais en mettant en évidence son caractère fictionnel.

Deux objectifs :

- 1) anthropologique (quand il y a la fiction!) = il s'agit de situer la place occupée par les univers fictifs dans notre rapport au réel;
- 2) poétique (pourquoi la fiction?) = il s'agit de saisir les moyens de son expression: simulacre, simulation, représentation, imitation, feintise, ressemblance, etc.

Et d'abord, dans et par le texte = entreprise de paroles/entre prises de parole. Avec la distance langagière de la référence = les notes en bas de page. Ensuite, par les surgissements « non conformes » (l'étrangeté) = les hasards de la nécessité/les nécessités du hasard.

La traduction ludique de cette nouvelle fiction s'opère dans le régime expressif de l'attitude, en rejetant en seconde main l'apport complémentaire du comportemental. Pas d'anthropologie, mais de l'ethnologie. En fait, révéler telle ou telle attitude, aussi bien par la pensée (motivations mentales) que par l'action (activations physiques), dans les rapports

de situations (de paroles, de discours, de texte... ou existentielles, ou formelles, ou stylistiques, etc.), qui sont impliquées dans le déroulement de la fable et de la parabole.

La théorie prospective, au théâtre, ne pose aucun problème ; elle n'est pas une entrave, puisque, dans la réalisation, elle n'agit pas directement, elle reste à l'état de latence... Le praticien est encore dans le théâtre d'aujourd'hui, alors que le théoricien, lui, s'invente déjà dans le théâtre de demain.

CINNA

« Le théâtre classique ? C'est simplement un théâtre qui a de la classe »

Narration 1 = descriptive/Rome (sous Auguste).
Cela implique une évocation de la Rome antique (ou une vision de l'esthétique au temps de la création).

Narration 2 = conceptuelle/Paris (sous Louis XIII).
Cela implique une représentation d'un salon sous Louis XIII (ou une répétition dans un théâtre d'hier ou d'aujourd'hui).

Narration 3 = combinée/Rome-Paris/« Antique-Classique-Moderne ».
Cela implique une combinatoire de lieux (espaces) et de moments (temps) (ou une implantation-induction : dans un musée, par exemple – salle d'antiques/salle classique).

Repérages : les urgences dramaturgiques de l'investigation :

- 1) L'analyse de la structure: le judiciaire (saisie des faits actionnels) – l'enquête policière – le processus; et le juridique (mise en forme de la comparution) – la cour de justice – le procès.
- 2) L'analyse du fonctionnement idéologique: la proverbialisation individuelle et la citation proverbiale.

Prélèvement: le répertoire de forme: l'époque (Rome ancienne ou Paris de Louis XIII) – situation temporelle ou décalée.

- a) Établir la fable-genèse comme projet de transposition scénique.
- b) Définir le répertoire de forme et le (les) code(s) du jeu, la conception du spectacle comme cadre-action des essais de transposition ludique.
- c) Déterminer le processus des répétitions et le protocole de réalisation comme bases des rapports de production de la transposition théâtrale.

Fable avouée (déterminée) –, ou fable secrète (surdéterminée) –, ou fable subliminale (fantasmée)?

Déterminations et conséquences (causes et effets).

Réflexes: comportements personnels et attitudes collectives/Réflexions: postulations et postures.

L'accompagnement: la dramaturgie = (sens/sémantisme – signe/sémiologie – référent manifeste: histoire-sociologie – référent latent: inconscient).

L'accommodement: la déduction. L'affrontement: l'induction.

L'ajustement: agencement (écriture) – arrangement (maîtrise du temps) – aménagement (définition de l'espace).

Les métaphores obsédantes et les structures obsédées.

Le secret, comme sécrétion = esprit – corps – sexe (corps et cœur).

Le sujet et son double: être et paraître/parole et discours/oral et écrit.

Le dédoublement du sujet: le moi et son masque/l'or et le papier-monnaie.

Le sujet contradictoire: l'individu et le social.

- 1) La fable de travail est du ressort de l'arrangement (mise en scène).
- 2) Le répertoire de forme est du ressort de l'aménagement (scénographie-décoration).
- 3) Le code ludique est proposé par les opérateurs du jeu (comédiens-comédiennes).
- 4) Le processus des répétitions est « agendé » par la production artistique, avec la collaboration des instances administratives, techniques et gestionnaires.