

DOUBLE JEU
THÉÂTRE | CINÉMA

Double jeu
Théâtre / Cinéma

1 | 2003
L'acteur créateur

L'acteur d'une langue

Pascal Collin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2258>

DOI : 10.4000/doublejeu.2258

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 173-180

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Pascal Collin, « L'acteur d'une langue », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2258> ; DOI : 10.4000/doublejeu.2258



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'ACTEUR D'UNE LANGUE

Ce qui n'est pas de l'art n'est rien, quoi qu'ils en disent. Une singerie formelle (oui, formelle, voilà bien l'unique et total formalisme) où les hommes repus (la majorité) croient se reconnaître parce qu'elle semble leur parler. Il est si reposant de faire semblant dans ce monde de faux-semblant. Ne soyez pas de ce semblant-là, si c'est possible. Évitez-le, si c'est possible encore. Soyez, si c'est possible, et chacun à votre rythme, à votre force, celui qui fait le geste non reconnaissable, soyez la voix inouïe, le corps non repérable en ces temps de fausse sagesse et de vénale ressemblance. Et pour l'avenir vous concernant, cette chose si petite, si humble, et d'orgueil lent et long mêlé, d'humanité mêlée, devenez, comme vous le pourrez, une durée d'exigence.

D.-G. Gabily¹

Ces phrases de Didier-Georges Gabily, écrivain et metteur en scène décédé en 1996, sont adressées à ses acteurs comme une injonction à être libres.

Libres : non pas indéterminés, seuls, sans résolution et sans personne pour leur souffler, hurler, une voie. Le sens d'une avancée dans le travail. Non, certainement pas laissés seuls sans cette exigence, sans l'entêtement de cette exigence, le son non aboli de cette voix, sans le souci rappelé sans relâchement de l'œuvre d'art. Mais invités par amitié à continuer également après lui l'effort de résistance : la conscience de leur art, de son état et de son devenir, dans l'action. Libres alors signifie déterminés à refuser le confort de la reproduction, de l'uniforme, signifie bien créateurs.

Il y a un discours plus extérieur au travail, plus quantitatif, sur l'acteur. Pesant ce qui lui appartient en propre et non au metteur en scène, déplorant l'abus de réputation accordé à celui-ci et l'expliquant par l'histoire, par la nécessité de se défaire de l'ancienne tyrannie de l'auteur (celle de l'écrivain s'est rarement exercée), dévoilant aussi l'idéologie sous-jacente à cet abus (dont après tout le théâtre n'est qu'une des victimes, pas la plus pitoyable) pour laquelle il est impensable qu'un génie, *logos*, ne régisse pas, à plus ou moins de distance, la scène où s'agitent des humains.

Mais ce discours critique, nécessaire, n'est pas tout le propos. Le propos, à partir de Gabily, est aussi la création. C'est dans la création que l'acteur crée. Peut créer. Mais pas forcément, pas toujours. L'acteur livré à sa seule

1. D.-G. Gabily, *Lettre écrite aux acteurs de l'Atelier*, inédit de décembre 1995.

technique, séparé de l'œuvre à faire, abandonné à des codes dont l'usage parle pour lui, peut suffire à la représentation dans un théâtre. Ce n'est pas pour autant qu'il est un créateur. Il peut être, à sa propre déception, *de ce semblant-là*. Il peut cependant penser qu'il crée. Il ne crée pas grand-chose. Au pire il est apprivoisé par ce théâtre qui fait d'autant plus d'efforts pour paraître vivant qu'il sent le confiné et la poussière.

Les acteurs seraient libres et créateurs si leur singularité, dans le « geste non reconnaissable [...] la voix inouïe [...] le corps non repérable », paraissait d'évidence essentielle à la création d'une œuvre d'art singulière. Et pas par défaut (indifférence ou mutisme) de la mise en scène, ni par la qualité démocratique du débat dans une équipe de création, hors du plateau. Mais sur scène et par leurs actes.

Or la création, l'action de création, chez Gabilly, est celle d'une langue. Mais cela ne passe pas, pour l'acteur, par une tranquille restitution. Ni d'ailleurs, la langue étant décrétée en amont de tout travail, et même en avant des corps avant d'en être la vie même, par une invention de tous instants tous azimuts. Cela passe par une naissance. Un difficile, heureux et / ou douloureux accouchement dont l'acteur est à la fois l'objet, contraint dans ses chairs, plié et forcé, et l'unique sujet responsable, délivrant l'humanité.

Dans le travail de l'Atelier, chez Gabilly, on pouvait suivre les progrès de cette naissance : celle d'une parole – la fiction étant justement dans le fait (théâtral) que cette parole crée la langue déjà écrite, et donc, par retournement du jeu contre l'illusion, la fiction imaginée – en écho à d'autres lointaines, également fondatrices, antiques... parole qui, obstinément, laborieusement, forme la matière du texte dans toutes ses composantes, proférations et didascalies : du texte à dire, à expérimenter, les didascalies pouvant se révéler aussi, au cours du travail de plateau, objet de proférations. Et cette forme, ce travail de malaxage, pas toujours propre, de fabrication peu sûre, de bâti sur des ruines est du théâtre, recouvrant son histoire.

C'est là sans doute la première et cruciale responsabilité de l'acteur dans le travail de Gabilly : parler la parole, témoigner, innocemment et consciemment, des difficultés d'exercice de celle-ci aujourd'hui, de cette non-évidence de l'acte théâtral, et donc de la forte nécessité qu'il y a à être là, hors des lieux communs, là pour tenter d'accomplir encore par les textes d'Eschyle, Sophocle, Sénèque, Garnier, Racine, Molière, Claudel, Gabilly lui-même (surtout), la vie cérémonielle du sens, là pour chercher comment se découvre l'inédit, c'est-à-dire le latent, le refoulé, le contenu du langage (au sens de réprimé, empêché d'advenir « en ces temps de vénale ressemblance »), et comment il se produit, se décompose, se refait, se construit sans fin, n'advient totalement jamais. Mais se cherche réellement, comme on creuse la terre – ou le sable. Par la langue. Par son travail. Par son appropriation charnelle

par l'acteur. Par le corps de l'acteur en charge du texte et de ces mots qu'il mâche ou « vomit » et « déglutit » (Bernard Dort²), de cette syntaxe devenue chair, mouvement physique qui entraîne tout l'être. L'acteur est alors le centre de la création.

Et puisqu'il s'agit d'art, c'est de poétique qu'il faudrait parler, inséparable de la personne comme la forme l'est de la matière, et dont la mise en œuvre est l'action créatrice de l'acteur. Cette poétique est d'abord liée à l'exposition de l'acteur, à cette obscénité originelle de la séparation de l'individu d'avec le chœur, quand le théâtre, il naît de là, se détache du rituel de la confirmation pour bientôt interroger le sens, la validité de la cérémonie. Le premier aspect d'une poétique propre à l'acteur (entendre : chaque individu acteur), voulue par la recherche de Gabilly, concerne donc sa présence sur le plateau, c'est-à-dire le caractère peu naturel, par étymologie monstrueux, de cette présence. Plusieurs textes de Gabilly commencent par là (*Violences, Lalla, Gibiers du temps II*) : une voix de femme qui n'aurait pas dû être entendue s'émeut, réfléchissant d'emblée l'acte de (commencer à) proférer, comme si la possibilité de la parole, et en même temps du théâtre, était l'enjeu. Et que ce n'était pas gagné d'avance, que puissent ici exister la parole et le théâtre. Que c'est, que cela devrait être un véritable scandale, cette prise du plateau par l'acteur. L'actrice. En tous cas pas un personnage, mais une « figure d'humanité », écrivait Gabilly, parlant d'eux, de ces identités (qui sont autant fictives que réelles, si « tout ça ne parle peut-être que de théâtre et de ceux qui le peuplent »), comme de « tropes égarés dans un monde plus trop fait pour eux »³. Par exemple la Pythie. Dans un travail de Gabilly sur Eschyle. N'importe quelle jeune fille sans doute. Mais celle qui est là, que Gabilly a décidé de mettre là en premier, est dans la nécessité d'exister là, au centre du plateau, où les questionnements parfois inquiets de l'acteur sur ce qu'il doit jouer se reversent entièrement sur l'acte concret de la parole. Ainsi pour la prophétesse, qui ne joue pas la Pythie, mais fonde, en tant que signe de la représentation, le recommencement de la tragédie. Alors il s'agit pour elle de laisser dire : non pas Eschyle, non pas elle-même, mais texte et corps ensemble, chair vive du *logos* que le théâtre maintient dans son actualité, son intégrité, contre le mal et la mort par elle désignés. Elle est ici couchée et nue, livrée objet abandonné au critique et au clinique, et justement, comme ça couchée, les interdisant. Elle n'est pas l'expression d'une vision historique ou politique ou esthétisante de la tragédie, auquel cas il y aurait pour elle peu d'espoir de création, elle

2. B. Dort, article sur le théâtre de D.-G. Gabilly, publié par le Théâtre de la Bastille à l'occasion de la création d'*Enfonçures, oratorio / matériau* (Arles, Actes Sud, 1993).

3. D.-G. Gabilly, « Désordre liminaire », préface à *Violences*, Arles, Actes Sud, 1991, p. 11.

n'est pas ce corps digne, présentable, qui dit le sens (celui qu'on peut réciter puis oublier dans la foulée), que le commentaire littéraire – ou médical – peut réduire en d'élégantes synthèses. Souiller. Mais dans son acceptation de la langue comme rythme, matière, puissance, elle est sens en jeu, irrécupérable vie du corps, œuvre (balbutiement) de la signification en sa genèse. Elle est dans la création, dans l'effroi du vide. À chaque instant. L'enjeu de la création est ici la création.

Ce qui signifie pour l'acteur un effort, sinon douloureux et violent, du moins extrêmement rigoureux, de perte d'anciens critères, de remise à vide. Ce n'est pas que le plateau ait fait table rase de tout, textes et mythes. On ne peut pas faire comme si on ne se souvenait de rien, ce serait créer une autre illusion, celle par exemple qu'on pourrait associer au théâtre d'après-guerre, d'après Auschwitz, s'il s'est jamais voulu débarrassé de toute référence. Au moins, on ne croit plus aux leçons de morale de la littérature. On essaye cependant de se souvenir de ce que pouvait être l'art. Mais nous ne souvenons pas très bien, il faut le reconnaître. Notre savoir est parcelle. Le savoir de l'acteur est émietté. De l'histoire du théâtre il reste des vestiges, des brisures, visibles chez Gabily, éparses sur le plateau. Conscient d'être peu, de savoir peu, et cependant de devoir, nanti de ce peu, faire quelque chose, l'acteur au moins ne fait pas semblant de savoir, confondant jeu et récitation, texte et prétexte. Il est mis en situation d'attention, la plus aiguë possible à ce qui lui reste, théâtre et culture étant au mieux à reconstruire : à l'espace, au temps, à l'autre éventuellement, à soi-même, dans un processus où la perception présente de soi et du plateau anime la parole, qui n'énonce alors que cela, la recomposition d'un moi incertain ou brisé. Où l'on s'aperçoit alors que le texte, la fiction qui enfle, ne concerne essentiellement que ce moment vivant, comme un miroir tendu non pas au monde, mais à la création. Parmi les textes cités plus haut, dans *Lalla ou la terreur*, c'est Lalla qui parle dans un prologue intitulé justement « sur le théâtre » et qui dit :

Si seulement c'était possible que ça se taise là dans ma tête si seulement c'était dieu possible que ça s'arrête là si c'était seulement possible que ça se taise là juste un moment si c'était possible dans ma caboche que ça se taise aussi là j'aimerais bien. Vraiment. Là⁴.

Le paradoxe, qu'il faut que ça se taise en parlant, devient celui du comédien, à la recherche du vide plus encore que du sens, et dans cet effort d'oubli il ne peut démontrer aucune technique, puisqu'à l'inverse du postulat de Diderot, le jeu n'est pas conformité plus ou moins habile à un archétype.

4. D.-G. Gabily, *Lalla ou la terreur*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 9.

C'est une identité de plateau véritable, inconnue avant la parole, qui tente de se constituer, par un rythme et un phrasé, on le voit, plus que par un sens littéral. Par un acte, pas par des informations.

On retrouve cette action de fabrication, cette poétique propre à chaque individu, reflétée également par le début de *Violences*, quand La Ravie (encore une figure de la déperdition de soi, comme son nom l'indique) commence à parler d'elle et de la mer, là encore s'inscrivant dans un mouvement de parole, celui des vagues, où seule a réellement du sens, dans le jeu, cette relation de l'actrice à la parole, au mouvement :

Quelquefois on entend le bruit de la mer parce que le vent souffle et derrière, c'est bien le bruit de la mer qu'on entend avec le roulement des vagues battant sur les falaises et souvent c'est déjà la nuit.

Paquets de blanc dans la nuit noire sans un semis d'étoiles sœurs, on imagine, on peut imaginer le.

Mouvement des rouleaux. Serpents. J'aime ça.

J'aimais⁵.

Elle n'expose pas, en ce début de pièce, mais progressivement s'expose. Il n'y a pas intrigue, mais mystère poétique que la suite tentera d'élucider. Chaque acteur de Gabily pouvait ainsi constituer, par l'étrangeté de son identité, le sujet (ou *contre-sujet*, comme l'auteur désignait La Ravie) de la représentation.

La naissance de la parole sur le plateau semble donc à chaque fois réfléchir l'acte de création. Et jusqu'à l'acte de l'écrivain dans le moment de l'écriture, la création étant précisément ce qui unit l'auteur / metteur en scène et l'acteur (l'actrice), au point de confondre leurs instances. Ainsi le début, encore une fois, de la deuxième partie de *Gibiers du temps* :

Parce que ce n'est pas une indication. Non. C'est vraiment ta voix qui s'élève. C'est juste commencé, on peut dire ça : que c'est juste, à peu près, commencé et que. C'est toi qui commences. Mon aimée. Oui. C'est vraiment ta voix qui s'élève dans – j'espère encore – encore à peu près le silence – non, pas « à peu près » mais – (tout) le silence du commencement⁶.

Qui parle ? Quand ? L'actrice, disant la parole à elle adressée, est à l'endroit de la conception du texte, puisque sans elle il ne serait pas. Et cet endroit est le théâtre, pris dans la cérémonie concrète qu'il organise. Plus loin, même monologue :

5. D.-G. Gabily, *Violences*, p. 17.

6. D.-G. Gabily, *Gibiers du temps*, Deuxième époque, Arles, Actes Sud, 1995, p. 67.

« Mais tu n'es pas seule
je sais
Tout va déjà
Déjà tout revient trop vite

Ils sont là, devant, ceux que tu ne connais pas, ou peu. Ils sont là, derrière, ceux que tu affirmes connaître mieux. »

Et puis le tu deviendra je. Ou plutôt le je assumera bientôt ce que le tu disait, l'écrit produisant concrètement le jeu. La parole didascalique du dramaturge, inscrite dans la profération, n'est plus celle d'un démiurge, mais d'un amant. Inquiet. S'éloignant bientôt. Et le nouveau je dira :

« je suis
Pythie qui connaît les prémisses, les suites et les fins / Je
suis

Pythie qui dit encore : "LE THÉÂTRE REPRÉSENTE LA VILLE IMMENSE" – et je parle des commencements, disant : Écoutez »⁷.

Recommence alors l'histoire de *Gibiers du temps*. Les deux instances de la parole, l'écrivain et l'actrice, là figures textuelles et anonymes, se sont rejointes dans l'unique identité fictive que leur relation, devant nous, a créée. L'actrice a inventé la fiction, par l'accomplissement d'une parole qu'elle seule avait la légitimité de proférer, puisque le plateau pouvait seulement justifier, si nous acceptons sa réalité, cette confusion volontaire du créateur et de sa création. Autrement dit, l'actrice n'a pas joué (imité) l'acte de création ; le jeu est devenu l'acte créateur par excellence, enveloppant même la dramaturgie, et le théâtre comme forme, comme lieu.

Autrement dit encore, l'acteur a la charge d'organiser la relation de la scène au monde, parce que celle-ci, dans ce théâtre en lutte contre toute forme d'illusion rassurante, ne va pas de soi, n'est pas la première des conventions. Plus rien d'ailleurs n'est premier, que d'être dans un théâtre devant un public. L'acteur est donc non seulement le centre de la création, mais il en est aussi la problématique. Comment la représentation est-elle possible, l'est-elle encore seulement, dans son double statut admis de tous et cependant contradictoire de performance et d'imitation ? Les deux termes, chez Gabily, en s'excluant s'abolissent : l'acteur, en portant la langue, joue le rôle non pas d'un personnage, mais de l'acte de narration. De sa présence, de son engagement peut naître « la ville immense », tout un monde qui n'est pas la réalité, mais plus vaste sans doute à notre conscience, puisque ses limites concrètes, celles du théâtre, nous sont connues et rappelées, et qui est la fiction.

La poétique de l'acteur n'est donc pas, ici, saisissable au travers d'un recensement des techniques et des procédés visant à la crédibilité, ou à des

7. D.-G. Gabily, *Gibiers du temps*, p. 68-69.

effets d'émotion attendue, dans l'oubli qu'il s'agit de théâtre. L'inattendu, « l'inouï », susceptibles de la décrire, ne peuvent être des applications de choses extérieures, gratuites ou décalées ou même intelligemment justifiées, sur le texte. Chez Gabily, c'est de l'intérieur que l'acteur crée. Car il est placé, par le metteur en scène-écrivain (qui d'ailleurs écrivait aussi pendant le temps des répétitions), en position et en situation de créer, comme présence vivante et figure fictive, sur le plateau et en même temps dans la fiction elle-même, puisqu'on voit et entend l'un et l'autre s'appeler, comme conscients de leur séparation. La fiction de *Violences*, par exemple, n'existe que par l'action concrète, la réalité des acteurs, qui met en présence les morts et les vivants, et des époques différentes, sans qu'il y ait rien là de fantastique. Au contraire : le plateau de théâtre, objet tangible au service du verbe imaginaire, est le seul lieu crédible, c'est-à-dire non illusoire, de leur réunion. Ce qui anime la fiction qu'il contient, c'est la quête d'une nouvelle dramaturgie, l'exercice d'une pensée non pas sur le théâtre, mais de théâtre.

Et cela passe par une remise en question, dont on suit les affres, du fait de raconter une histoire. Car *Violences* expose d'abord cela, la recherche, menée par un vague policier, Le Narrant, et dénoncée d'emblée comme vaine, de ce qui s'est passé, des raisons d'un meurtre ancien, d'un cadavre. Les difficultés de la narration, qui sont les questions de l'acteur, le renvoyant à lui-même, valent pour toute histoire vraie ou fausse. D'ailleurs la distinction n'a de fait aucun sens. Ce sont ces difficultés qui comptent. Elles nous renvoient à notre réel problème au théâtre et dans la création en général, la fabrication. Le plateau déploie le cheminement déterminé et hasardeux d'une conscience, qui représente, plutôt que l'histoire, l'action pour le moins délicate de la reconstitution... Sans doute, symboliquement, les questions sont-elles énoncées pour le spectateur à propos du meurtre. Mais celui-ci de toute façon est plus ancien encore que la fiction ne le désigne, plus originel si possible. Il remonte à celui commis en Argos, chez les Atrides, sorte d'arbitraire premier du mythe, et puis c'est tout. Il faut bien commencer par quelque chose. Faire avec. Et puisque nous en sommes toujours tributaires, que ses traces existent, que les morts de cette famille « d'Atrides fatigués »⁸ qu'on a retrouvés dans une ferme devenue charnier, sont présents en même temps que les survivants sur le plateau, c'est l'entreprise collective des acteurs pour, avec ça, faire du théâtre, qui doit remplir notre vision. Les questions sur le meurtre : *comment cela s'est-il passé, cela d'ailleurs s'est-il réellement passé ?* sont d'abord là pour agir la tentative actuelle des acteurs. Car les réponses ne sont dans aucune formulation à propos de l'objet qu'elles posent. Nous ne sommes pas non plus dans le

8. D.-G. Gabily, « Désordre liminaire », p. 9.

cas d'une élégante mise en abîme, où une instance interne à la fiction la regarderait, occuperait ainsi une position de savoir, dominante, susceptible de nous fournir ces réponses (Le Narrant dit d'abord l'impossibilité de narrer), et participerait ainsi insidieusement au retour de l'illusion moralisatrice (le monde des morts rêvé par le monde des vivants). Il n'y a pas ici un degré repérable de la distanciation. Elle est partout diffuse, par l'enveloppement réciproque du plateau et de la fiction, l'un(e) énonçant l'autre comme tel(le).

Les réponses ne sont donc dans aucune formulation didactique, ni poétique, dans aucun résumé. Il s'agit d'un questionnement général sur le théâtre et la possibilité de la fiction, dans lequel l'acteur est le premier engagé, toujours dans ce même double état de responsabilité et d'indécision qui lui permet de se poser la question de sa liberté. Tous les gestes de sens, voix et corps, étaient dans les mises en scène de Gabily d'une impérieuse précision, mais les impératifs de cette théâtralité, du rappel de la cérémonie, devaient servir une redécouverte de la langue, comme si elle n'avait jamais été prononcée auparavant. La seule réponse est dans le fait de prononcer ces questions, de jouer dans le plaisir de la perte et du retour de soi, sans jamais se divertir du théâtre. La réponse est l'acteur lui-même, dans la mesure où cet engagement de soi à chaque moment, dans l'interrogation générale sur le sens de sa présence, l'oblige à la justifier le plus totalement en devenant, sur le plateau, l'acte de création, une « durée d'exigence » – l'acteur d'une langue.

PASCAL COLLIN*

* Enseignant au lycée Malherbe de Caen et dramaturge. Il est cofondateur de la compagnie *La nuit surprise par le jour*.