

## Article

---

« Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles »

Jean-Frédéric Chevallier

*L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 36, 2004, p. 27-43.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/041574ar>

DOI: 10.7202/041574ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

Jean-Frédéric Chevallier  
Université nationale autonome du Mexique

# Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles

*Lorsque je vais au théâtre, je remarque qu'il m'est toujours plus ennuyeux de ne suivre qu'une seule et même action au cours de la soirée. En fait, cela ne m'intéresse plus. Lorsque, dans le premier tableau, on amorce une action, lorsque dans le second on en commence une autre qui n'a rien à voir, puis une troisième, et puis une quatrième, alors là, c'est divertissant, agréable, mais ce n'est plus la pièce parfaite.*

Heiner MÜLLER, *Gesammelte Irrtümer* (cité par Hans-Thies LEHMANN, *Le théâtre postdramatique*)

*L'herméneutique se borne à dire qu'il n'existe pas de vérité en tant que structure stable de l'être mais qu'existent seulement les nombreux horizons, les différents univers culturels dans lesquels adviennent ces expériences de vérité, comme articulations et interprétations internes.*

Gianni VATTIMO, *Éthique de la communication ou éthique de l'interprétation?*

Dans quelle mesure le théâtre d'aujourd'hui peut-il être regardé comme un acte de présentation au cours duquel acteurs et spectateurs participent de la constitution de symboles inédits? Et, pourquoi apparaît-il nécessaire de l'envisager de la sorte? En effet, depuis peu, quelque chose dans la pensée du théâtre a changé. Jusqu'alors, l'expression adéquate pour qualifier la nouveauté mise en œuvre par les pratiques scéniques les plus contemporaines était celle de « crise du drame ». Il s'agissait d'une caractérisation négative : ce que le théâtre d'aujourd'hui n'est plus... Or, si l'on met en relation de récents textes théoriques (comme *Le théâtre est-il nécessaire?* de Denis Guénoun ou *Le théâtre postdramatique* de Hans-Thies Lehmann) avec d'autres écrits moins récents (en particulier l'introduction de Gilles Deleuze à *Différence et répétition* (1968 : 7-41) et un chapitre *Des dispositifs pulsionnels* de Jean-François Lyotard intitulé « La dent, la paume » (1973 : 95-104)), il devient possible de proposer des caractérisations positives : ce que le théâtre d'aujourd'hui est... On observe en effet une modification de paradigme, ou, si le terme paradigme convoque trop de fixité; on assiste à un déplacement de préoccupation. Et une formulation succincte pour décrire ce

déplacement pourrait être la suivante : l'on est passé du *représenter* au *présenter*. En d'autres termes encore : la « crise du drame » n'est pas exactement la crise de l'action, mais bien plutôt *la mise en crise de la représentation de l'action*.

Ce que prétend le plateau, ce n'est plus tant représenter une grande action unique mettant en conflit, selon une ligne « destinale », plusieurs personnages, mais bien plutôt présenter... présenter ou exhiber quelque chose de l'existence humaine (Guénoun, 1997), répéter les mouvements de la vie même (Deleuze, 1968), « produire la plus haute intensité (par excès ou par défaut) de ce qui est là, sans intention » (Lyotard, 1973 : 104). Pour y parvenir, la fable dans le premier cas, le concept dans le second, le signe *signifiant* dans le troisième ne sont plus des médiations nécessaires. Il faut toutefois s'entendre sur cette première idée : il ne s'agit pas exactement d'affirmer que, sur la scène du théâtre, il n'y a plus (ou il ne doit plus y avoir) d'histoire représentée. Il est davantage question de reconnaître que ce sur quoi les pratiques scéniques contemporaines, mais aussi les *pratiques spectatoriales*, portent leur attention ne concerne plus – ou moins qu'avant – la grande action représentée, son déroulement téléologique et les personnages qui y prennent part. Ces éléments sont souvent *présents* sur le plateau, mais ce n'est pas sur eux que se concentrent les regards, comme ce n'est plus par leur entremise que la salle entre en relation avec la scène.

Laissons de côté pour l'instant (nous y reviendrons dans un second temps) la question de la relation scène/salle et détaillons quelque peu le premier point : le regard, l'attention ne porte plus sûr le *représenter* mais sur le *présenter*. À cela, il y a deux raisons et une nécessité.

La première des deux raisons est historique. Si, depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle, le pouvoir de la *ratio* (héritage des Lumières) et la foi sans limite dans les sciences exactes (et dans une représentation possible du monde) n'ont cessé d'être remis en question (à un Durkheim qui prétendait « considérer les faits sociaux comme des choses » (1988 : 108) s'opposait un Bergson qui écrivait *La pensée et le mouvant* (1934)), c'est après Hiroshima et Auschwitz que l'évidence des contradictions de la Raison devient indiscutable : un projet *rationnel*, qui plus est conduit *rationnellement*, nous mène à la catastrophe. « *Auschwitz* peut être pris comme un nom paradigmatique pour l'*inachèvement* tragique de la modernité. » (Lyotard, 1993 : 32). Il va s'en dire que c'est là une lecture qu'aujourd'hui nous ferions de l'Histoire récente. Car, de fait, le scandale des camps d'extermination – pour ne prendre que cet exemple – n'a pas été perçu comme tel immédiatement. Georges Bensoussan le souligne, la conceptualisation est postérieure à la perception : « il y fallait et

il faut encore, écrit-il, un “outillage mental” qui manquait alors » (1998 : 37)<sup>1</sup>. Mais cet outillage mental existe bel et bien aujourd’hui. Et, c’est peut-être cela seulement qu’il faut retenir ici, au-delà des différences quant à la datation du tournant<sup>2</sup> : pour nous, à l’aube du XXI<sup>e</sup> siècle, tout discours, tout grand récit (y compris le récit historique, nous venons de le voir), toute représentation qui, au nom de la raison et de la science, prétend détenir les clefs d’un bonheur futur promis au plus grand nombre apparaît comme suspect. Gianni Vattimo note à ce propos :

Les “grands récits”, qui ne se bornaient pas à légitimer en un sens narratif une série de faits et de comportements, mais qui, dans la modernité et sous la pression d’une philosophie scientiste, ont cherché une légitimation “absolue” dans une structure métaphysique du cours de l’histoire, ont perdu leur crédibilité. [...] Cette perte n’est pas un bien grand mal car ces “métarécits” visant à la légitimation ont toujours constitué autant de violences idéologiques (1991 : 14-15).

C’est la fin des idéologies, et, pour ce qui est du théâtre, la fin des discours prescriptifs et des représentations (dramatiques) au moyen desquels ces discours prétendaient être communiqués au public.

On pourrait objecter qu’un théâtre de pur divertissement peut avoir recours à la représentation sans faire usage d’une quelconque idéologie. C’est inexact. Qui soutiendra que le théâtre de boulevard (théâtre de représentation et de divertissement s’il en est) n’entretient rien de l’idéologie bourgeoise? De manière plus générale, c’est un apport indéniable de la philosophie contemporaine que d’avoir, tout à la fois, insisté sur le lien fonctionnel qu’entretiennent idéologie et représentation, et souligné la nécessité, pour sortir de la première, de penser un théâtre qui ne participe pas de la seconde : le *théâtre énergétique* de Lyotard, le *théâtre de la répétition* de Deleuze sont des formules (des ouvertures) pour penser le théâtre en ce sens. Des formules auxquelles on peut, bien sûr, comme le fait Patrice Pavis (1996 : 18), reprocher leur manque de réalisme, mais dont on peut aussi observer la connivence avec certaines pratiques théâtrales contemporaines. Peter Weiss, en 1965, dans *L’instruction : oratorio en onze chants*, cherche à rendre compte

1. De même, ce n’est pas un hasard qu’un film comme *Hiroshima mon amour* – dont Marguerite Duras a écrit le scénario – n’ait été réalisé qu’en 1958, c’est-à-dire treize ans après l’événement historique.

2. En réalité, la datation importe assez peu. Ce qu’il faut au contraire souligner, c’est que ce tournant intéresse tout autant l’histoire du champ philosophique (Vattimo, 1987 : 7-19), l’histoire du champ intellectuel (Winock, 1999 : 721 et suiv.), l’histoire du champ artistique (Nancy, 1993 : 244), que l’histoire du champ scientifique (Gribbin, 1994 : 187-210) : la mort du dieu de la métaphysique, le deuil des idéologies capitalistes et communistes, l’exploration sensorielle de la question du sens, l’abandon de la causalité et du *continuum* sont autant de signes d’une *mise en crise de la représentation*.

avec le moins de représentation possible du procès de Nuremberg (1966 : 9-13). Heiner Müller, en 1977, dans *Hamlet-Machine*, fait dire à un acteur (l'interprète d'Hamlet) : « Je ne joue plus de rôle. Mon drame n'a plus lieu » (1985 : 75). En d'autres termes : *il n'y a plus rien qui vaille la peine d'être représenté.*

La seconde raison du passage au régime du présenter concerne la pratique artistique. L'apparition du cinéma a eu sur le théâtre l'effet d'un tremblement de terre. Et, de ce dernier, il importe de prendre l'exacte mesure, sous peine de perdre le théâtre à jamais. C'est la question que pose Denis Guénoun (1997 : 143-144), et qu'évoque aussi Hans-Thies Lehmann (2002 : 116). Si, le théâtre a eu pendant longtemps le monopole de la fabrication de l'imaginaire, et s'il apparaît évident au XX<sup>e</sup> siècle que le cinéma réalise mieux que lui cet imaginaire, *le théâtre est-il (encore) nécessaire?* Autrement dit, à quoi bon continuer à *représenter* des histoires, à quoi bon chercher à rendre crédible des personnages si, dans ce registre, le cinéma est supérieurement efficace (les décors sont « naturels », le visage des acteurs apparaît en gros plan, etc.)? Pourquoi ne pas plutôt se concentrer sur ce qu'il reste de spécifique au théâtre : le corps réel d'un acteur s'offrant au regard immédiat d'un spectateur, l'événement que constitue une telle coprésence?

Ici, apparaît la nécessité, presque le devoir, de penser le théâtre comme un acte *effectif* de présentation. Car, certes nous ne croyons plus aux discours messianiques, certes nous nous méfions comme de la peste des idéologies, mais il n'en reste pas moins que nous vivons, occidentaux que nous sommes, sous la domination du « système spectaculaire » (Debord, 1992 : 13). La société du *spectacle intégré*, c'est-à-dire total, la société où tout est marchandise, et toute marchandise se donne en spectacle pour être davantage consommée, est basée sur une idéologie qui jamais, suprême perversité, n'apparaît comme telle.

Cette idéologie *masquée* a pour fondement un intéressant malentendu, à savoir une lecture à contresens de *La richesse des nations*. L'auteur, Adam Smith, entendait faire œuvre de morale et dénoncer, par de minutieuses analyses, les excès de la révolution industrielle dans l'Angleterre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ses lecteurs le virent tout autrement et firent de sa réflexion la base (métaphysique) de la théorie capitaliste : l'homme est fondamentalement égoïste, une société qui érige l'égoïsme en principe organisateur favorisera le jeu positif et rééquilibrant de la « Main invisible » (2000 : 109-129).

Le *devenir-falsification* du monde *représente* donc la victoire (*en sous-main*) de la formule idéologique suivante : si vous devenez *tous* égoïstes, vous serez *tous* heureux – grâce à la « Main invisible ». Dès lors, puisque toute représentation du monde est passée sous la domination du spectacle, ou bien encore, puisque toute représentation a été subvertie par le spectacle, le *théâtre de représentation*, pour aussi « honnête » qu'il se prétende, ne pourra

que reproduire cette formule. Le trait paraîtra peut-être excessif – tout théâtre de représentation est un théâtre de collaboration idéologique – d'une idéologie omnipotente qui, pour ne pas apparaître comme telle (c'est-à-dire ni comme idéologie, ni comme omnipotente), a recours à toutes les représentations existantes.

Or, précisément, un théâtre qui n'est pas de représentation mais de présentation, en ce qu'il invite à participer d'une expérience réelle, en ce qu'il travaille avec la présence de l'autre (celle de l'acteur pour le spectateur, celle du spectateur pour l'acteur), résiste à l'appropriation par le spectacle. Certes, « il est devenu matériellement impossible de faire entendre la moindre objection au discours marchand » (Debord, 1992 : 45), mais, ici, il ne s'agit précisément pas d'un discours. De par sa nature, l'acte de représenter, il opère en dehors. Quelque chose du théâtre qui diffère de la logique marchande, et il est nécessaire – vital – de ne pas laisser de côté cette *vertu politique*<sup>3</sup> propre au théâtre, cette *efficacité possible* du théâtre.

Pour insister sur le déplacement du *représenter* vers le *présenter* apparaissent donc trois éléments : une raison historique, une autre d'ordre artistique, et enfin une nécessité de nature politique. Leur point commun réside en ceci que toutes trois en appellent à une sorte de simplification – certains parlent de nudité. Jean-Luc Nancy, par exemple, se demande comment la « nudité de l'exister » peut devenir le *sujet* de l'art (1993 : 195). En effet, s'efface non seulement le « re » du verbe *représenter*, mais aussi le complément d'objet attaché à ce verbe, à savoir la trame dramatique (l'action et les personnages en action). Or, un tel dépouillement offre de mieux approcher la *praxis*<sup>4</sup>, l'*activité* humaine, la nôtre, telle que nous la vivons aujourd'hui.

C'est un point sur lequel Jean-François Lyotard a souvent insisté : le propre de la *praxis* contemporaine, c'est qu'elle est multiple, discontinue et *paralogique*<sup>5</sup>, donc aussi non généralisable, non linéaire et imparfaitement explicable. La *raison* ne constitue toujours qu'un mode d'appréhension incomplet. Par conséquent, chercher à rendre compte de

3. *Vertu politique* signifie ici vertu quant au (bien) vivre-ensemble.

4. Étymologiquement, le mot *praxis* désigne les pratiques humaines, les activités propres à l'être humain, et de celles-ci, davantage le processus que le résultat – le résultat appartient au domaine de la *poiesis*. La *praxis* comprend aussi la *praxis* non pratique : réfléchir sur la *praxis* ou bien penser le monde sont des activités *praxistiques* (voir Nicol, 1978 : 48 et suiv.).

5. *Paralogique* signifie à côté de la *logique*. Le principe de non-contradiction est logique : ne peuvent être réunies ensemble la proposition A et la proposition non A. À l'inverse, la réunion de ces deux propositions contraires participe exactement de la *paralogie*. Jean-François Lyotard défend par exemple l'idée d'une « différence comprise comme *paralogie* » (1979 : 97-98).

manière monovalente de la *praxis*, par le biais de la représentation scénique d'une « grande » action d'ensemble, c'est inmanquablement rater le coche (l'*activité* excède l'*action*). À vouloir représenter cette action sur la scène, on participe – encore – de la falsification mercantile<sup>6</sup>.

Il y a ici un moins qui ouvre à un plus. S'il importe de représenter moins, c'est pour présenter davantage – autrement dit pour exposer et pour interroger adéquatement les particularités contemporaines de la *praxis*. Ces *prattontes* que sont les comédiens répètent, c'est-à-dire non pas reproduisent mais ré-activent; ils produisent et entretiennent en même temps. Ils font le mouvement. Et ce qu'ils manifestent alors, c'est qu'ils sont eux-mêmes la manifestation d'une « puissance propre de l'existant, un entêtement de l'existant dans l'intuition, qui résiste à toute spécification par le concept » (Deleuze, 1968 : 23). Les acteurs répètent parce qu'ils mettent à jour sans idée, sans signification préétablie et sans prétention à l'exhaustivité. Il s'agit de préserver à la présentation scénique son caractère *figural* et ouvert, c'est-à-dire non réductible au mot et encore moins à l'idée (Lyotard, 1971). *Répéter* serait le verbe pour dire cet agir-là avec cette préoccupation-ci. (Il est certain alors que la différence s'estompe entre « acteur » et « danseur »). Les acteurs/danseurs sur le plateau répètent quelque chose de la *praxis* (quotidienne) au moyen d'une *praxis* (théâtrale) – raison pour laquelle à une pluralité de formes prises par la première répond une pluralité des traitements possibles par la seconde.

Le passage *du représenter au présenter* peut donc s'exprimer d'une seconde façon : l'attention se déplace *de l'action vers le mouvement*. Comme le remarque Gilles Deleuze, ce dont il s'agit à présent, c'est

de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir hors de toute représentation; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournolements, des gravitations, des danses ou des sauts qui atteignent directement l'esprit (1968 : 16).

Le *représenter*, c'est-à-dire aussi *l'action représentée*, voilà l'intermédiaire de trop, l'intermédiaire « par lequel la salle est ignorée au bénéfice de la scène » (Lyotard, 1974 : 17).

---

6. Le danger que comporte le recours à la représentation est lié au fait que, étant phénoménalement un acte direct et immédiat (de la présence au présent), le théâtre produit un certain type d'attente qu'il importe de ne pas décevoir.

Au contraire, lorsqu'il ne vise pas à la représentation d'actions mais à la répétition de mouvements, le plateau, et c'est là un des traits les plus marquants de cette *praxis* théâtrale plurielle, est considéré alors « comme point de départ et non comme lieu de re-copiage » (Lehmann, 2002 : 43). Tel était par exemple le cas dans un travail du collectif Kubilāi Khan Investigations, intitulé *S.O.Y.* et présenté au Festival Via de Maubeuge (Le Manège/Scène Nationale, 1999). Un groupe de neuf artistes (musiciens, vidéastes, danseurs, plasticiens, comédiens) se livre sur le plateau à un jeu d'échanges chorégraphiques destinés à réveiller dans le public « les plaisirs des premières fois ». Mais ces plaisirs n'existent pas *per se*, ils apparaissent dans le temps de l'acte théâtral. Il n'est pas question de les évoquer, ni encore moins de les représenter, mais bien au contraire de les faire surgir, de manière différente en chacun des spectateurs. Un comédien saisit un micro et crie à plusieurs reprises « puta madre », tandis qu'un danseur exécute une série de mouvements et qu'un musicien s'attelle à ses platines. Ici donc, le processus prime sur le résultat, la manifestation sur la signification, l'impulsion sur l'information, l'expérience partagée sur l'expérience transmise. La visée ne consiste plus tant à communiquer *un sens* qu'à stimuler *les sens* – et, s'il y a création de sens, c'est précisément à partir de cette activité des sens. Il n'y a pas de sens avant cet éveil aux sens (nous allons y revenir).

Une telle stimulation est encore accentuée (démultipliée en quelque sorte) par la fragmentation de la présentation scénique, une fragmentation qui n'a plus tant à voir avec celle du fragment qui s'épuise et se referme sur soi, sur les limites (finies) qui lui ont été assignées, qu'avec celle de l'événement d'un instant, de la pluralité de ces événements évanescents qui s'entremêlent et se débordent les uns les autres. C'est par exemple ce qui se produisait au cours de *Ship in a view*, une chorégraphie de Hiroshi Koike (compagnie Pappa, Théâtre Julio Castillo, Mexico, 2003). La quantité d'événements scéniques de très courte durée, et se superposant presque, était telle qu'il devenait impossible de déterminer lesquels d'entre eux venaient de finir ou bien de commencer; un micro-événement apparaissait toujours comme le débordement d'un autre, ou de plusieurs autres. Dans certains cas, plusieurs séquences ont véritablement lieu en même temps, telle la première partie de *XX* mis en scène par Luca Ronconi au Théâtre de l'Odéon en 1971 (Paris), où les spectateurs, répartis en vingt « cellules », assistaient simultanément à vingt « scènes » différentes (Quadri, 1974 : 262-264).

Cette mise sur le même plan interdit la hiérarchisation des éléments scéniques; la musique compte autant que le texte, que les déplacements de l'acteur, que la lumière, etc. Ces éléments sont présentés conjointement sans qu'aucun d'eux n'en vienne à prendre le pas sur les autres. Le collectif Kubilāi Khan Investigations que nous citons précédemment en donne l'exacte illustration. Les interprètes, venant d'horizons artistiques différents, combinent leur pratique sans installer de classement ou d'ordre de préférence.



D'une telle dynamique, le corps de l'acteur est le point d'origine. Ce corps-là importe finalement plus que ce qui pourrait être représenté au moyen de ce corps. (Nombre de mises en scène de Pina Bausch sont exemplaires sur ce point, telle *Mazurka Fogo* présentée à Lisbonne dans le cadre de l'Exposition universelle 1998.) Parfois, c'est même l'acte physique de parler qui compte davantage que ce qui est dit (le théâtre de Valère Novarina) – d'où aussi le recours fréquent à l'hétérolinguisme. Dans la mise en scène de Franz Castorf d'*Un tramway nommé désir* présentée au Mexique, les acteurs s'exprimaient en allemand, en français, en anglais et en espagnol (Théâtre Julio Castillo, Mexico, 2003).

Tel encore Marcial Di Fonzo Bo qui, dans *Je crois que vous m'avez mal compris* de Rodrigo García, regardait un spectateur, puis un autre, droit dans les yeux, afin que ses conseils, quant à la nécessité de se prostituer dès l'enfance, gagnent en absurdité et en horreur (Théâtre National de Chaillot, Paris, 2003). Le comédien qui présente entend s'adresser directement à la salle. Son travail participe ou bien d'un *non-jeu* (ce que le spectateur regarde, c'est l'acteur présent, ici et maintenant à savoir Marcial Di Fonzo Bo) ou bien d'un *jeu exacerbé* (le jeu est exhibé pour ce qu'il est, un jeu auquel personne ne croit, et dont, néanmoins, tout le monde tire jouissance par exemple, Marcial Di Fonzo Bo fumant vingt cigarettes à la fois et affectant une tranquillité extrême). Enfin, souvent, ce jeu exhibé et/ou non-jeu est lui-même interrompu. Ce sont les apartés d'antan qui, à présent, ne mettent plus en abyme la représentation (Sganarelle partageant avec le public ses critiques quant à ce que Don Juan affirme à Charlotte – acte II, scène II) mais plutôt la présentation (un acteur demandant l'heure à un spectateur, dans l'adaptation en espagnol de *Passage des lys* de Joseph Danan que nous présentions au Théâtre La Capilla (Mexico, 2003)).

L'attention du spectateur se modifie donc elle aussi. Sa contemplation se fait à la fois tranquille et rapide : il s'agit pour lui de voir – un peu – de tout. Le regard du spectateur de *Ship in a view* « saute » par exemple d'une comédienne se dressant sur une chaise la bouche grande ouverte, à un autre, celui-là mordant une pomme à pleines dents, puis à un troisième sur le point de se jeter au sol, etc... Il y a douze interprètes *présents* simultanément. De plus, et conformément à ce qui a été dit plus haut, il ne porte plus son attention, en priorité, sur la véracité d'une interprétation (Gérard Philippe interprétant – bien ou mal – le Prince de Hombourg dans la Cour d'honneur du Palais des Papes), mais sur l'authenticité de la présence du comédien, du danseur, de l'acrobate, sur la justesse de la présentation que celui-ci met en jeu. Dans la mise en scène de Ludwig Margules des *Justes* de Camus (Foro Teatro Contemporáneo, Mexico, 2003), à plusieurs reprises, un acteur remuait très légèrement (presque imperceptiblement) les lèvres ce qui ne manquait pas de provoquer dans l'assistance un mélange subtil de frisson et de jubilation, tant ce

geste-ci convenait à (ou sympathisait avec) cet acteur-là. Comme un auditeur peut apprécier un musicien qui *joue bien* de son instrument, un spectateur peut apprécier un comédien qui *joue bien* de son corps.

Il serait quelque peu malhabile de proposer une statistique exacte de ces déplacements quant au faire théâtral et à l'intérêt que lui porte le spectateur. Nous avons donné quelques exemples, et ce, davantage à titre d'illustration que de démonstration. On pourrait convoquer Heiner Müller (voir la citation en exergue) et accorder à son analyse la valeur d'un argument d'autorité. Mais le procédé ne serait pas plus honnête que le précédent. Peut-être serait-il plus adéquat d'inviter le lecteur (chaque lecteur) à effectuer son propre travail de mémoire. Ne sont-elles pas nombreuses alors les occasions (théâtrales) au cours desquelles nous ne nous attachons plus tant à comprendre la fable, à déchiffrer le message, à réfléchir le discours, qu'à consacrer notre attention toute entière à percevoir, à sentir, à nous émouvoir?

Donc d'abord : émotion, com-motion, impression. Mais, la présentation/exhibition/répétition théâtrale ne se limite-t-elle qu'à provoquer les sens du spectateur? Et, second malentendu dont il importe de se défaire : est-ce la scène – seule, isolée, première – qui produit?

Lors d'une présentation de travail de recherche théâtrale que j'organisais dans un parc écologique de la ville de Mexico (Parque Loreto y Peña Pobre, 2001), s'est produit un événement qui permet d'éclairer ce double questionnement. Je décris rapidement le dispositif : une série de séquences de danse-théâtre – tantôt individuelles, tantôt collectives – sont présentées dans différents espaces du jardin; les spectateurs se déplacent d'une aire de jeu à l'autre. Autre caractéristique importante : la conclusion de la présentation laisse place à un certain imprévu. Le public est réparti autour d'un bassin de trois mètres de diamètre, et regarde une comédienne (vêtue d'une robe longue) inerte, flotter dans l'eau. Plusieurs minutes s'écoulent ainsi. Mais personne, ni parmi les acteurs, ni parmi les spectateurs, ne semble vouloir entendre que la présentation est finie. Nous décidons d'extraire la comédienne du bassin. Celle-ci commence à marcher lentement vers le fond du parc. Les autres comédiens la suivent, à quelques mètres de distance, et les spectateurs leur emboîtent le pas. Brusquement, la comédienne disparaît derrière un arbre, les comédiens tombent à terre et les spectateurs applaudissent.

Lors de la discussion avec le public qui fait suite à la présentation, un spectateur prend la parole. Il *raconte* qu'au cours de la toute dernière séquence (celle qui laissait place à l'imprévu), il a *sent*i les arbres marcher, non pas bouger, ou frémir, précise-t-il, mais marcher... Il ajoute, en forme d'*explication*, qu'il lui semble avoir vécu là une expérience

proche, selon ses termes, de celle qu'éprouvait communément le public des tragédies organisées en plein air dans la Grèce antique. Il se définit ensuite comme citoyen, c'est-à-dire comme participant d'une culture urbaine dans laquelle les éléments naturels sont peu pris en compte, ce qu'il distingue de la sensibilité des spectateurs athéniens dont le rapport à ces éléments était probablement peu médiatisé. Et c'est précisément cette immédiateté qu'il dit avoir, d'une certaine manière, recouvrée lors de la dernière séquence de la présentation. Une immédiateté qu'il formule donc ainsi : « j'ai vu les arbres marcher ».

Nombreux sont ceux de mes collègues qui, à l'écoute de cette anecdote, manifestent un grand scepticisme à l'endroit de ce qui leur semble participer davantage de la magie de pacotille ou du chamanisme *new age* que d'une réelle (et *sérieuse*) proposition théâtrale. Bien entendu, il n'est question ni de « magie », ni de « chamanisme ». Très probablement, si l'expérience avait eu lieu dans un espace clos, un autre spectateur aurait pris la parole et aurait dit des choses bien différentes. À ce titre, l'exemple n'est pas généralisable quant à ce qu'il met en jeu à savoir, le rapport aux *éléments naturels*. L'exemplarité concerne plutôt le processus par lequel de tels éléments (ou d'autres donc) sont sollicités, ainsi que le rôle joué par la question du *rapport à* dans le fonctionnement d'un tel processus. L'analyse de l'anecdote fait en effet apparaître trois étapes :

1. l'attention s'est portée sur un événement particulier : l'expérience vécue par un spectateur au cours de la fin imprévue de la présentation théâtrale; il s'agit là d'un *événement de l'étant* au sens où, dans le sillage de cet événement, surgit *quelque chose* de l'être en devenir, c'est-à-dire de l'être sans fondement et sans structure permanente;
2. à partir de cet événement qu'il vient de percevoir, l'étant (le spectateur) construit un récit personnel, une microhistoire particulière, circonstanciée; cette histoire est limitée à l'énonciateur et à l'événement dont celui-ci vient de faire l'expérience; dans l'exemple donné, l'histoire pourrait se résumer à la formule suivante : « j'ai vu les arbres marcher »;
3. l'étant (le spectateur) propose une interprétation de son récit, une interprétation dont il est partie prenante – il fait partie de ce qu'il interprète : « je suis un spectateur citoyen, je me compare au spectateur athénien, je mesure la différence qui nous sépare l'un de l'autre ».

Si les termes d'*étant* et de *spectateur* sont employés indifféremment, c'est que les trois étapes de perception de l'événement, de microrécit à partir de la perception et d'interprétation du microrécit définissent exactement le travail herméneutique. Considérer que la participation du spectateur consiste en ces trois moments, c'est envisager celui-ci

comme un étant : un être en train d'être, ici et maintenant. Premièrement, l'étant qu'est le spectateur perçoit l'événement théâtral auquel il prend part; deuxièmement, il raconte cet événement; troisièmement, il interprète ce qu'il a tout d'abord raconté. Et, ce travail-ci parce qu'il est effectué par cet étant-là participe d'une dynamique herméneutique. Il y va, au cours de l'acte théâtral, d'une reconstruction fondée sur la découverte, d'une part, du caractère sans fond de l'être et, d'autre part, de l'authenticité possible de *l'être-là* – perçue, relatée et interprétée depuis les multiples événements dont fait l'expérience l'étant (le spectateur). *Le jeu auquel participe le spectateur est un jeu d'herméneute.* (Dire cela, c'est insister sur l'effectivité de l'expérience théâtrale; cette expérience modifie *effectivement* celui qui la fait, c'est-à-dire le spectateur.)

Mais, on s'en doute, le spectateur n'est pas le seul à participer de l'expérience. À ce titre, le témoignage relaté ci-dessus est d'autant plus surprenant que parmi les arbres *en marche* s'en trouvait un avec lequel la comédienne immergée dans le bassin « parlait ». Cette dernière, peu avant que n'ait lieu la dernière séquence, était debout face à un arbre, la tête légèrement levée et le regard perdu dans les branches, un état d'hébétude dû, elle l'expliqua par la suite, au fait qu'elle « dialoguait » avec cet arbre. Si nous résumons alors : au cours de la présentation théâtrale, une comédienne et un spectateur ont donné vie humaine – parler et marcher – à un arbre. Ce sont là des verbes qui appartiennent, en propre, à notre *praxis*.

Pour tirer tout le profit possible de cette sorte de *rebondissement*, un terme doit être introduit : celui de *symbole*. Dans la Grèce antique, le *symbolon* était un morceau de terre cuite ou un bout de bois préalablement cassé en deux et dont la réunion servait de signe de reconnaissance. Rassembler les morceaux et constater la parfaite coïncidence entre les deux parties permettrait à deux individus, qui ne se connaissaient préalablement pas, de s'assurer, selon les cas, qu'ils étaient membres de la même corporation, de la même armée ou de la même famille. « Le *symbolon*, note Jean-Luc Nancy, est brisure autant que réunion : il est brisure-pour-la-réunion. [...] *Le secret du symbolique consiste exactement dans son partage.* Celui-ci n'est donc évidemment rien qui soit à partager, et il est chaque fois *l'obvie* de tout partage » (1993 : 208-209). Pour ce qui est de l'acte théâtral, le recours à la notion de « symbolique » permet d'insister sur le fait qu'il s'agit d'un échange entre des étants dont la rencontre est, chaque fois, *un événement inédit producteur d'inédit*. Il y a

quelque chose d'un « secret » qui ne peut poindre que lorsque les deux sous-groupes (acteurs et spectateurs) sont réunis – et la réunion équivaut ici à une mise en partage<sup>7</sup>.

Cette dernière affirmation peut sembler une lapalissade. Mais, que l'on songe un instant à l'activité théâtrale envisagée comme une entreprise de spectacle ou comme une activité dont le caractère artistique dépend exclusivement du plateau, et l'on verra que ce point ne va pas de soi. Dans un cas, il s'agit de produire un spectacle que le public viendra consommer; dans l'autre, il importe de créer un objet scénique que le spectateur sera invité à déchiffrer.

Introduire le terme « symbolique » est alors une manière de conduire le regard à se poser, premièrement, sur la mise en relation de la scène avec la salle, et de se poser la question (nécessaire) : qu'est-ce qui a été constitué par cet acte d'unir, de mettre en relation? Quel est le *symbolon*, qui, dans l'échange symbolique entre acteur et spectateur, est apparu? On pourrait aussi le dire au pluriel : quels symboles apparaissent dans la rencontre entre ces acteurs-ci et ces spectateurs-là?

Comme le note Paul Ricoeur, « le symbole ne recèle aucun enseignement dissimulé qu'il suffirait de démasquer et qui rendrait caduc le vêtement de l'image. Le symbole donne; mais ce qu'il donne, c'est à penser, de quoi penser » (1960 : 480). Et le symbole donne d'autant plus à penser qu'il est toujours plus qu'un événement strictement personnel – c'est-à-dire propre à un seul individu. Il est un événement dont la venue résulte d'un entre-deux. « J'ai vu les arbres marcher » n'est pas un récit symbolique, non plus que « l'arbre m'a parlé ». Le symbole serait plutôt du côté de l'assertion suivante : « les arbres se comportent comme *nous*, ils marchent et ils parlent ». Voilà, par exemple, ce que le symbole donne à penser. Si celui-ci est toujours singulier – unique, de l'instant –, c'est aussi en cela qu'il surgit de la rencontre. Le symbole est plus que personnel (par définition) mais toujours singulier. Car il y a ce « nous » du partage, de la rencontre (singulière) entre un spectateur et une actrice – un *nous* qui n'apparaît comme ce *nous-là* qu'à cet instant-là.

Et, si le symbole n'était pas ensuite raconté, et le récit interprété, il perdrait beaucoup (peut-être tout) de sa force perturbatrice. Comme le rappelle Paul Ricoeur, il ne peut y avoir de langage symbolique consistant sans herméneutique : « là où un homme rêve et délire [la comédienne face à un arbre], un autre se lève et interprète [le spectateur]; ce qui

7. Nous devons l'idée de ce développement à Pierre Voltz – Séminaire dans le cadre du diplôme d'études approfondies (DEA), *Le dispositif théâtral : essai de théorisation*, Institut d'études théâtrales (I.E.T.), Université Paris III, 1996.

était déjà discours, même incohérent, rentre dans le discours cohérent par l'herméneutique » (1960 : 481-482). L'incohérence des arbres qui marchent et qui parlent est rentrée dans le discours cohérent par la réflexion référencée du spectateur. Précisons toutefois qu'il y va d'un discours qui, en ce qu'il mêle récit de l'événement et interprétation du récit, reste à même de recevoir, sans la réduire, la pluralité de la *praxis*. Le récit non plus que l'interprétation ne disent le tout de l'événement qu'a constitué l'*échange symbolique*. Néanmoins, l'un et l'autre donnent de retenir la com-motion, et de la retenir ouverte à d'autres récits comme à d'autres interprétations.

Ensuite, et c'est un fait, « nous ne pouvons croire qu'en interprétant, c'est la modalité "moderne" de la croyance dans les symboles » (Ricœur, 1960 : 483). D'une part, s'il n'avait pas interprété, le spectateur n'aurait jamais cru ce qu'il avait pourtant perçu. D'autre part, son interprétation se terminait par un questionnement quant au mode de vie du citoyen contemporain – une sorte de mise en crise de sa quotidienneté et des relations d'êtres inscrites dans cette quotidienneté. Ce que mettent invariablement à jour le parler et le penser symboliques, c'est, à la fois, l'oblitération effective de la relation d'être entre les étants, et la nécessité du rétablissement d'une continuité ontologique. La question, bien que d'actualité, n'est pas nouvelle. Edmund Husserl, par exemple, n'a cessé de la poser (en particulier dans *La crise de l'humanité européenne et la philosophie* (1992)).

Le symbolisme est toujours singulier, il ne parvient à la pleine constitution que parce qu'il y a récit personnel, idiosyncrasique, mais le symbole est aussi, toujours, la preuve d'un entre-deux, du surgissement de quelque chose dans l'entre-deux. Bien que singulière, bien qu'éminemment personnelle, la constitution d'un symbole atteste de ce qu'une relation continue entre les êtres a été établie. *S'il y a symbole, c'est qu'il y a continuité ontologique*. Et *vice versa*, s'il y a continuité ontologique, il peut y avoir créations de symboles particuliers.

C'est peut-être le dispositif théâtral, dispositif au sein duquel l'altérité est irréductible, qui facilite cela. Pour le spectateur, il y a toujours un autre manifeste, effectif, concret : l'acteur qui fait offrande de son corps; et pour l'acteur, il y a toujours un autre aussi, présent, même dans l'obscurité de la salle, un autre dont il sent, dont il appelle les regards : le spectateur. Et l'on sentira combien alors la prise en compte *sérieuse* d'un tel dispositif participe de l'attitude postmoderne : *le geste théâtral contemporain, à sa manière, travaille au passage d'un nihilisme passif à un nihilisme actif*. La formulation de ce passage – que Friedrich Nietzsche puis Martin Heidegger ont appelé de leurs vœux – serait la suivante : il importe d'abord de dépasser la simple constatation que la recherche de fondements communs, et/ou de structures d'être permanentes est illusoire, c'est-à-dire inutile et mensongère (nihilisme passif, événement singulier, unique, microrécit personnel); il s'agit ensuite de *substituer à la nécessité du fondement commun à tous les étants l'impératif de la*

*continuité entre les êtres* (nihilisme actif, création de symboles dans l'entre-deux acteurs/spectateurs, partage des microrécits et des interprétations).

Parler d'*échange symbolique scène/salle*, c'est donc parler de ce qui se crée *au cours de et dans* la rencontre entre acteurs et spectateurs, c'est souligner ensuite que cette création atteste à la fois du rétablissement d'une continuité horizontale (non hiérarchisée) de nature ontologique et d'une prise en compte juste des différences. Chaque symbolisme est singulier et chaque interprétation idiosyncrasique.

C'est donc souligner davantage encore l'enjeu politique que peut constituer, aujourd'hui, le théâtre. Ne pas imposer de discours ni de fondements communs, mais inviter à l'invention particulière et à l'établissement d'une (nouvelle) continuité entre les êtres, voilà deux éléments qui font du théâtre une pratique pertinente de résistance à la logique marchande et à la *spectacularisation* de cette logique : l'échange symbolique comme une façon de poser, *pour de vrai*, de la *Différence*, et l'acte théâtral comme l'occasion *réelle* d'en jouir.

Enfin, la perspective herméneutique n'épuise bien sûr pas le tout de l'événement théâtral. Si elle mérite néanmoins d'être prise en compte, c'est qu'elle permet de sortir d'un certain nombre de schémas communicationnels qui ont eu tendance, au cours des dernières décennies, à limiter par trop les pouvoirs (de perturbation) du théâtre. Parler d'échange symbolique est une manière (il y en a d'autres, et d'autres encore à inventer) de prendre toute la mesure de la diversité praxistique mise en jeu par le jeu théâtral. En somme, convoquer l'herméneutique pour aborder une telle *praxis*, c'est reconnaître ce que le glissement du représenter vers le présenter et l'ouverture de l'action aux mouvements ont de conséquences radicales quant à la nature de la relation qui s'établit alors entre la scène et la salle – au-delà, c'est faire de cette relation un appel à plus de ce glissement et davantage de cette ouverture.

Le théâtre tend à devenir un acte de présentation qui met en jeu des mouvements, des énergies, des impulsions, et non plus tant une fable, un déroulement conflictuel de l'action, un message. L'attention se porte sur la mise en relation de la scène avec la salle. Si l'on décide de regarder d'un œil d'herméneute ce qui surgit dans cet entre-deux – ou ce que la constitution d'un entre-deux produit –, on parlera de symboles, non pas au sens commun de l'expression (« ceci symbolise cela »), mais dans une perspective plus étymologique : « ceci (le symbole donc) relie celui-ci (tel acteur) avec celui-là (tel spectateur) ». Parler d'un théâtre de présentation et s'attacher à décrire la relation qu'il donne d'établir (de rétablir), c'est souligner la nécessité de penser la pratique théâtrale comme une alternative réelle à la logique mercantile et à la *spectacularisation* de cette logique.

Theatre tends to become an act of presentation that brings into play movement, energy and drives rather than a plot with a conflictual unfolding of action and a message. Attention is drawn to the relationship created between the stage space and the spectator space. If seen with the hermeneutic eye, what comes out of this in-between space – what is produced by the creation of an in-between space – would be viewed as symbolic, not in the common sense of the expression (“this symbolizes that”) but rather in its etymological sense: “this (the symbol) relates that (the actor) with that (the spectator)”. To speak then of a theatre of presentation and to attempt to describe the relationship that it establishes (re-establishes) is to underscore the need to think theatre practise as a viable alternative to mercantile logic and the transformation into spectacle of this logic.

*Auteur, metteur en scène et chercheur, Jean-Frédéric Chevallier a étudié la philosophie, la sociologie et le théâtre. Il est fondateur et directeur du collectif Feu Faux Lait qui se consacre à la recherche théâtrale. En 2002, il obtient son titre de docteur de l'Université de la Sorbonne Nouvelle où il fut chargé de cours deux ans durant. Il vit actuellement à Mexico où il a présenté, en 2002, une adaptation du Calderón de Pasolini (Musée national Sala de Arte Publico Siqueiros), en 2003, la version espagnole du texte de Joseph Danan, Passage des lys (Théâtre La Capilla), et en 2004 Hamlet – Machine de Heiner Müller (Musée national des cultures). Il enseigne à l'Université nationale autonome du Mexique (UNAM) et à l'Université de la ville de Mexico (UCM) et à l'Université autonome de l'État d'Hidalgo (UAEH) où il est en charge de la création d'un centre de recherche théâtrale. Il prépare un colloque international sur la postmodernité des pratiques théâtrales contemporaines qui aura lieu en novembre 2004.*



## Bibliographie

- BENSOUSSAN, Georges, *Auschwitz en héritage*, Paris, Mille et une nuits, 1998.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant : essais et conférences*, Paris, F. Alcan, 1934.
- DEBORD, Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition*, Paris, Presses universitaires de France, 1968.
- DURKHEIM, ÉMILE, *Les règles de la méthode sociologique*, Paris, Flammarion, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits II, 1970-1975*, Paris, Gallimard, 1994.
- GARCÍA, Rodrigo, *Fallait rester chez vous, têtes de nœud*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2002.
- GRIBBIN, John, *Le chat de Schrödinger. Physique quantique et réalité*, trad. Christel Rollinat, Paris, Flammarion, 1994.
- GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire?*, Belfort, Circé, 1997.
- HUSSERL, Edmund, *La crise de l'humanité européenne et la philosophie*, trad. Natalie Depraz, Paris, Hatier, 1992.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, trad. Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *Discours, figures*, Paris, Klincksieck, 1971.
- LYOTARD, Jean-François, *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.
- LYOTARD, Jean-François, *Économie libidinale*, Paris, Éditions de Minuit, 1974.
- LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Le Livre de poche, 1993.
- MÜLLER, Heiner, *Hamlet-machine : Horace-Mausier-Héraclès 5 et autres pièces*, trad. Jean Jourdheuil et Heins Schwarzinger, Paris, Éditions de Minuit, 1985.
- NANCY, Jean-Luc, *Le sens du monde*, Paris, Galilée, 1993.
- NICOL, Eduardo, *La primera teoría de la praxis*, Mexico, UNAM, 1978.
- NOVARINA, Valère, *Le théâtre des paroles*, Paris, P.O.L., 1989.
- PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996.
- QUADRI, Franco, *Luca Ronconi ou le rite perdu*, trad. Ornella Volta, Union générale d'éditions, Paris, 1974.
- RICŒUR, Paul, *Philosophie de la volonté 2 – Finitude et culpabilité*, Paris, Aubier, 1960.
- SMITH, Adam, *Recherche sur la nature et les causes de la richesse des nations – Livres I et II*, trad. Philippe Jaudel, Paris, Economica, 2000.
- VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité : nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, trad. Charles Alunni, Paris, Seuil, 1987.
- VATTIMO, Gianni, *Éthique de l'interprétation*, trad. Jacques Rolland, Paris, Découverte, 1991.

WEISS, Peter, *L'instruction : oratorio en onze chants*, trad. Jean Baudrillard, Paris, Seuil, 1966.

WINOCK, Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 1999.