

A quelles conditions et pour quel effet d'Art un texte est-il écrit pour le théâtre ?

« Ce que j'aimerais rendre lisible, c'est le mouvement qui fait aller de l'écrit à la parole. Là se situe le conflit, un conflit productif. Joyeux même. C'est-à-dire une forme de tension entre quelque chose d'écrit et un endroit où est entendue la parole de l'acteur. Une prise en charge par l'acteur, à son propre compte, de ce qui est écrit. »

(Alain Béhar)¹

Selon Joris Lacoste : « Le texte de théâtre n'existe pas »², parce que le texte-livre de théâtre, dont Larthomas dit que « la caractéristique essentielle est d'être écrit sous forme de conversation pour être jouée »³, « s'est historiquement constitué comme notation non de l'action mais du contenu de la parole ». Aussi, même farci de didascalies, il n'est pas un texte-spectacle, dont l'écriture serait « celle d'un certain type d'algorithme paramétré de manière particulière, [...] une suite finie d'étapes, réalisées dans un ordre déterminé, appliquées à un certain nombre de données afin d'arriver avec certitude à un résultat incertain ».

Certes, Larthomas propose une primauté de la fable, portée à la connaissance des lecteurs par une conversation de personnages fictionnels, dont la mise en théâtre, pour des spectateurs, se limite à l'incarnation de la prise de parole, par des acteurs réels, dans une imitation conforme au regard porté, sur la fable racontée, par l'époque et le lieu de réalisation du spectacle, afin d'offrir, comme *effet d'art*, une image présumée fidèle du monde réel imité.

En revanche, Lacoste vise *un autre effet d'art*, produit par des actes de parole, réels, ceux des acteurs, dans un lieu réel, un théâtre. Cet effet d'art ne vise pas à donner l'illusion d'une réalité de la fable. Ce n'est plus une imitation du monde, c'est un acte spécifique. Il serait alors tentant d'assimiler cette différence de deux conceptions du texte de théâtre à celle du *dramatique* et du *post dramatique* sous prétexte que les œuvres postmodernes affichent *l'acte* et non la *mimesis*.

En fait, ce sont deux positions philosophiques sur *l'effet d'Art* (une métaphore - une simple image - dans un cas / un simulacre - à la fois image et acte réel - dans l'autre) et sa fonction dans le monde, qui s'opposent dans ces définitions de la nature du texte de théâtre. Et l'erreur serait de considérer qu'elles dépendent d'une fracture jugée irréductible entre texte-livre (défini par Larthomas) et texte-spectacle (défini par Lacoste), alors que l'une centre l'effet d'art sur ce que dit *le personnage*, et l'autre sur ce que produit *l'acteur*, ce qui entraîne une prise en compte différente de la fonction des textes de théâtre pour la production d'un spectacle. Mais plutôt que de dénier leur existence, il convient de s'intéresser à leur capacité d'être à la fois *livre et texte-spectacle*.

Pour cela il ne suffit pas de dire que de tels textes ont été écrits pour être joués. Il faut chercher le critère de théâtralité de leur écriture ailleurs que dans la *conversation de personnages*. Celle-ci peut caractériser le texte à lire, mais elle ne peut décrire le processus énonciatif du texte joué comme je l'ai montré, en établissant une différence de réception, provoquée par l'énonciation d'acteur, entre texte lu et texte théâtralisé⁴, ce que confirment les communications très convaincantes d'Eleni Mouratidou et Catherine Bouko (Dijon, 2008), qui analysent les processus complexes d'émission-réception fictionnel et réel des textes de théâtre *dramatiques* et *post...*, tant dans leur écriture que dans leur proposition spectaculaire.

Aussi commencerai-je le compte-rendu de ma communication par directement par l'analyse des conditions d'émission et de réception du texte-livre *classique*, celui que Lacoste considère comme trop strictement littéraire, pour constituer un texte-spectacle, parce que c'est l'étape initiale d'une démonstration qui me mènera à une réflexion sur l'effet d'art du théâtre dans le théâtre et le statut de l'interprète qui en découle.

¹ Alain Béhar, « Le sens en lignes de fuite », entretien recueilli par Sabrina Weldman, *Mouvement*, N° 26, janvier 2004, p. 71

² Théâtre/Public, 2007.

³ Larthomas, 1980.

⁴ *Energeia*, N°2, 1996.

I/ Le Texte de théâtre classique

Pour cela commençons par relire ce que suggère Molière dans cet avis « Au lecteur » de *L'amour médecin*, publié en 1667 : « On sait bien que les Comédies ne sont faites que pour estre jouées ; et je ne conseille de lire celle-cy qu'aux Personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le Jeu du Theatre. [...] il y a beaucoup de choses qui dépendent de l'action ». Il y hiérarchise la part de l'action dont « beaucoup de choses [...] dépendent », comme supérieure à celle de la fable qui n'est selon lui « qu'un simple Crayon ».

C'est sans doute dans cette inversion des priorités entre la part du jeu et celle de la fable que réside le défaut de la définition de Pierre Larthomas. Il ne s'agit donc pas de *conversation* mais de *jeu en actions*. Est-ce si éloigné des algorithmes de Lacoste ? Et cela n'implique-t-il pas qu'un vrai livre de théâtre est celui qui inscrit dans son écriture-même tout le jeu du spectacle ? Mais comment le fait-il, et comment le lire avec *les yeux* que réclame Molière ?

I.A/ Racine : *Iphigénie*

On partira d'*Iphigénie* de Racine dont l'effet d'art littéraire est reconnu. Daniel Jeanneteau qui l'a monté en 2001 écrit cette note d'intention : « Ce n'est pas indifférent que Racine ait appelé dans les génériques de ses tragédies *acteurs* les figures qu'il mettait en scène, et non pas *personnages*. [...] Le terme d'acteur pour désigner une figure de fiction renvoie à cette conception plus organique des rôles, où les caractères agissent les uns sur les autres à la façon d'une substance vivante, active, se modifiant mutuellement par les frottements et les échanges que la situation induit... ».

Partons de cela pour ajouter que, dans la 1^{ère} édition, distribution et didascalie de situation *scénique* figurent *avant le titre* de la pièce. Ainsi le choix de la forme d'expression⁵ « Acteur » au lieu de « Personnages » confirme un choix de substance du contenu qui énonce la situation théâtrale avant la fable à jouer puisque le 1^{er} mot est : « Acteurs » et non « *Iphigénie* ».

Si le choix d'*acteurs* au lieu de *personnages* est relativement libre jusqu'au XIX^{ème} siècle, Racine nous dit cependant qu'Agamemnon, Iphigénie, dès lors qu'ils entrent dans son texte, ne sont plus des figures mythiques, ni même des images de héros légendaires ou réels. Ils ne sont que des acteurs comme ceux dont Marivaux ou Molière établissent la liste dans leurs pièces : Sganarelle, Géronte, Léandre, Sylvia ou Arlequin : rôles traditionnels, voire noms de scène de vrais interprètes. Le saut entre le monde de la « fable prétexte à théâtre » et la réalité scénique est donc plus visible chez Racine, même si, dans tous ces cas, les critiques (voire les metteurs en scène) ignorent souvent cette présence de la forme théâtrale pour ne s'intéresser qu'à la fable.

Racine ne se contente donc pas d'écrire un livre poétiquement parfait, conforme au code théâtral de son temps, exposant une « fable à lire » de haute portée politique, mythique, psychologique. Il propose *d'abord* un matériel linguistique à interpréter en matériel spectaculaire dépassant tous ces « attendus ». Tout concourt à faire naître la fiction de la scène, et pourtant ça n'a rien d'un scénario : c'est écrit « comme un livre ».

Seulement l'ordre des propositions (forme de l'expression) suggère une invitation au spectacle que confirme la didascalie de lieu qui place, *la scène*, (non seulement au sens de l'action, mais aussi au sens de l'espace de jeu) *dans la tente d'Agamemnon*. Pour la traiter « comme elle est écrite », il faut donc en respecter la forme d'expression, c'est à dire les valeurs directive et performative (qui permettent de *mettre la fable en scène*), mais surtout et d'abord la valeur descriptive qui dit le lieu du spectacle où se jouera ce qui sera reçu *aussi comme une fable*.

Au lieu de planter une tente ou une toile peinte représentant un campement (résultats d'une lecture de la didascalie en simple indication de décor), Jeanneteau habille la boîte de scène de deux toiles blanches pour les murs latéraux, d'une toile noire pour fond de scène et de plaques de bois blond formant une surface plane au sol et une voûte en forme de vague pour le toit.

C'est la réalisation spectaculairement exacte de la didascalie. Elle contient toutes les composantes de la fable : travaillé de la sorte, le bois, matériau de la scène, dit le mouvement de la toile de tente, (lieu de la fable jouée, dont le matériau habille les murs), et joue deux autres éléments de la fable : le vent et la mer.

⁵ Hjelmslev, 1984, 13, 65-79.

Considérons maintenant le vers 1 : « *Oui c'est Agamemnon* ». Dans le contexte limité de la fable, il a une valeur *assertive*⁶ et confirme simplement ce que la didascalie énonçait comme lieu de la fable : « *En Aulide, dans la tente d'Agamemnon* ». Mais n'a-t-il que cette valeur « théâtralement » inintéressante puisqu'un décor et un costume « spectaculariseraient » cette assertion ? Ne cumule-t-il pas deux autres valeurs d'acte de langage : le *directif* et le *performatif-constitutif* ?

Certes la scène I, 1 présente toutes les caractéristiques d'une exposition et ne semble écrite que dans ce but si l'on s'en tient à sa substance de contenu (dire la situation, moins pour informer les personnages que les spectateurs - effet dit de double-énonciation), et à la forme de ce contenu (conversation entre un personnage-clef et son confident qui ne serait qu'un relais de l'information). La forme de l'expression inclut langue soutenue et alexandrin, standards de la tragédie classique. On est loin d'une langue parlée. C'est un texte littéraire qui se révèle dès la proposition de parole donnée à l'acteur. C'en est fini, pense-t-on, des propositions de jeu et de dramaturgie.

Or quand l'acteur dit : « *Oui c'est Agamemnon, c'est ton roi* » sur une scène dont il est dit qu'elle EST la tente d'Agamemnon, sa parole est d'abord un acte réel de langage qui le fait devenir ce qu'il dit être. Mais ça ne se manifeste que sur la scène : si le lecteur ne s'intéresse qu'au déroulé de la fable, il ne perçoit qu'une valeur assertive qui ne permet pas de distinguer un personnage romanesque d'un personnage de théâtre, même « incarné ». En revanche l'acteur n'est Agamemnon qu'au moment où il le dit, sur cette scène de théâtre. C'est donc cette double valeur directive et performative qui donne à ce *texte écrit* sa destination théâtrale dans la mesure où il fait, d'un acteur, un roi, simplement par sa prise de *parole*.

Ainsi un seul acte de langage est nécessaire et suffisant pour créer les conditions du jeu en tant qu'*acte* théâtral et en tant que scène d'exposition de la fable : s'affirmer comme « acteur ». La scène I, 1 sera donc à jouer en véritable *installation théâtrale pour jouer une fable* au lieu de se réduire à n'être que la simple exposition de la situation de la fable, comme ordinairement fait.

Le 1^{er} vers fabrique l'acteur-Agamemnon ce qui rend totalement cohérent l'intitulé *acteurs* de la didascalie initiale ; le 2^{ème} vers fabrique le récepteur et définit les conditions nécessaires au performatif : pour qu'Agamemnon existe totalement, il doit être reconnu par sa parole véhiculée par sa *voix* : « *reconnais la voix qui frappe ton oreille* ».

Cet ordre ne s'adresse pas qu'au personnage de la fable. Il s'adresse d'abord à un autre acteur (à qui il est demandé d'accepter la proposition de jeu du vers 1 en devenant l'acteur-Archas⁷) et, au-delà, et directement, dans la même et unique énonciation d'acteur, à chaque spectateur.

La réponse d'Archas ajoute à sa valeur assertive, les deux autres valeurs, en deux temps bien distincts, répartis dans chaque hémistiche : d'abord « *C'est vous-même, Seigneur* » performe ce que demandaient les vers 1 et 2. La forme « vous-même » fonctionne à l'intérieur du système théâtral (vous êtes bien cet acteur-Agamemnon) et à l'intérieur du système de la fable (l'Archas de fiction a bien reconnu son Agamemnon de fiction). « *Quel important besoin* » dirige un jeu que souligne l'enjambement, celui qui fait entrer les acteurs dans la fiction représentée. Mais tout ce que la substance de l'expression « *Vous a fait devancer l'aurore de si loin* » semble ne rattacher qu'à la fable se révèle performatif pour la mise en scène : l'acteur doit être présent avant l'éclairage du plateau.

Les questions qui suivent permettent de tester la volonté de l'acteur-Agamemnon à tenir son rôle, tout en exposant la situation. Dès lors, y a-t-il récepteur indirect ? Le spectateur assiste-t-il à l'interprétation d'une fable ou à l'élaboration théâtrale d'un projet de spectacle inscrit dans l'écriture-même de la pièce *Iphigénie* de Racine ?

⁶ Kerbrat-Orecchioni, 2001, I, 3, 22-28, II, 33-52.

⁷ De même, au début de *L'Isle des esclaves*, la reconnaissance des deux acteurs (« Arlequin ? ») dans leur rôle initial est nécessaire pour permettre le jeu théâtral. « Mon patron » n'a pas que la valeur sociale de la fable. Ce n'est que dans une logique théâtrale que l'affirmation d'Iphicrate : « L'île des esclaves [...] Je crois que c'est *ici* » est performative et cohérente. Si le patron du jeu ne croit pas que c'est *sur cette scène* qu'on doit jouer la permutation *des rôles*, le spectacle n'aura pas lieu. En revanche le personnage aurait tout intérêt à taire cela. Quand l'annonce des règles est faite par l'acteur qui joue le personnage à qui elles sont défavorables dans la fable, au mépris de toute logique des règles psychologiques on peut y voir un indice supplémentaire de ce que le monde du théâtre n'est pas l'image du monde réel. Il en fabrique un autre : il s'agit bien d'un acte dans le monde et non d'un miroir du monde.

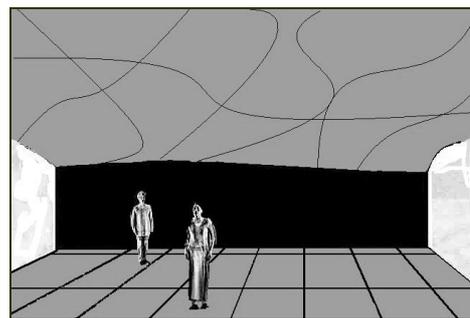
Tous ces feuilletés ne sont aucunement hiérarchisés en double énonciation à visée de réception directe et indirecte : selon qu'on est lecteur de la fable, ou du poème, ou acteur, ou spectateur, on privilégie telle ou telle valeur illocutoire, mais le texte les contient toutes. Pour qui en douterait, ce n'est qu'en demandant : « *Et depuis quand Seigneur tenez-vous ce langage ?* » que l'acteur-Archas achève l'installation de son partenaire en Agamemnon.

En effet il l'interroge sur l'origine d'un langage dont il n'use qu'au théâtre : ultime vérification de sa capacité d'assumer tout ce à quoi l'engage la valeur performative de son assertion initiale : il n'est « *Seigneur* » que depuis qu'il parle en alexandrins. Ainsi, loin d'être un obstacle linguistique, la forme de l'expression : « alexandrin » sert à fabriquer cette énonciation, fondement même de la *création théâtrale*, selon les codes du XVII^{ème} siècle. En *écrivant* ce mot à la rime, Racine précise dans quel *langage* le spectacle doit *parler*.

Et la création de Jeanneteau à Lorient suivait toutes les indications du dramaturge.

Lorsque le public entrait, tout était dans l'ombre. Un long silence s'installait dans le noir. On ne savait si la faible vibration lumineuse rendue sensible par les surfaces claires de la scène-tente d'Agamemnon était réelle ou illusion née de l'entrée d'un acteur, d'autant plus qu'à l'avant-scène jardin, une autre silhouette semblait vibrer.

Et soudain, fantôme surgi de la bouche d'ombre du fond de scène, quelqu'un était là, incrusté dans le noir de la toile, qui disait, comme une évidence :



« *Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.
Viens, reconnois la voix qui frappe ton oreille.* »

L'autre silhouette validait cette demande : « *C'est vous-même, Seigneur* », uniquement parce que la « *voix* » l'affirmait. La suite, « *Quel important besoin // Vous a fait devancer l'aurore de si loin ?* », enchaînée tout en respectant la pause écrite par le *langage*, correspondait exactement à la situation scénique réelle, puisque ce dialogue surgissait de la pénombre maintenue sans qu'on sache si la pièce était commencée, puisque les acteurs, pour ce qu'on en voyait, ne portaient pas de costumes grecs et le discours d'Archas continuait de dire l'état de la scène et justifiait cette apparition d'avant aurores, celles de la fable, et de la scène non encore éclairée :

« *À peine un foible jour vous éclaire et me guide.
Vos yeux seuls et les miens sont ouverts dans l'Aulide.* ».

Jeanneteau et ses acteurs avaient les *yeux* que Molière réclame pour lire *L'amour médecin*.

I.B/ Molière : *Le médecin malgré lui*

Une autre « farce » de Molière, *Le médecin malgré lui*, est écrite selon les mêmes principes qu'*Iphigénie* ou *L'Isle des esclaves*, citée en comparaison. Mais, par un emboîtement de « théâtre dans le théâtre », Molière y affirme plus nettement encore la distance entre un théâtre-imitation du monde et un théâtre-acte du monde : il écrit une pièce pour les acteurs et non les personnages.

En effet, dans le texte, « *paraissent* » dans cet ordre, les acteurs, le titre, le genre, le découpage scénique qui annonce ce qui se produit « *sur le théâtre* » (et non dans les bois : aucune didascalie de décor) : l'apparition de deux acteurs « *se querellant* ».

Avant d'être une dispute d'époux, c'est une dispute d'acteurs pour avoir le pouvoir : « *être le maître* » / « *vivre à [sa] fantaisie* ». Dès la 4^{ème} réplique ce pouvoir est pris par Martine qui présente *directement* au spectateur l'acteur qui jouera la comédie qu'elle va monter : « *Voyez [...] l'habile homme* ».

Ce sont toujours des acteurs, sous la direction de l'un d'eux qui organisent l'action théâtrale en fabriquant une fable à partir d'un texte portant cette « double création » (un spectacle / une fable) dans son écriture. On peut considérer ce principe de jeu, comme nouveau marqueur de la théâtralité d'un texte-livre, le premier étant l'annonce d'une distribution d'acteurs et non de personnages, laquelle conviendrait aussi pour un roman.

Les variations ne sont que de processus : Agamemnon *reconnu* par Archas le laisse décrire le scénario, comme preuve de son acceptation du jeu ; Iphicrate, le *patron*, fixe les règles d'un jeu dont la perversité est autant théâtrale que sociale. Dans le cas du couple Martine / Sganarelle, c'est plus complexe : la réplique de Martine n'est pas que présentation d'acteur, elle est aussi affirmation de son statut de metteur en scène d'une des comédies enchâssées dans ce texte.

En effet le titre annonce comme telle la comédie de la médecine puisque le médecin *malgré* lui est par évidence un faux médecin, donc un acteur qui joue la comédie de la médecine. Du reste, fort bon acteur, Sganarelle ne se rend à son rôle qu'après en avoir demandé le costume « *Sans robe de médecin ?* » (I, 5).

Mais qui est le véritable auteur de cette comédie-là ?

Molière ou... Martine qui, dans sa deuxième réplique : « *Voyez un peu l'habile homme* », propose au *public* et à *l'auteur*, (en vertu de la valeur réversible des relations émetteur ↔ récepteur et des possibilités de remontées des feuilletés d'un niveau à un autre, en sémiotique ac-tantielle⁸), le *bon acteur pour le rôle*, puisque Valère cherche précisément un « *médecin habile homme* », et elle ne laissera pas passer l'occasion, de « faire jouer SA pièce » !

Aussi Sganarelle n'acceptera le pouvoir de Martine qu'indirectement à la scène I, 5, quand les coups de bâtons de Valère et Lucas l'auront fait céder (mais il ignore alors que ceux-ci lui imposent une règle fixée par l'actrice maîtresse du jeu). Il ne s'avouera complice de sa partenaire qu'à la toute fin de la pièce tout en confirmant que son acceptation n'a été qu'indirecte :

« MARTINE. — [...] *médecin [...]* *c'est moi qui t'ai procuré cet honneur.*

SGANARELLE. — *Oui, c'est toi qui m'as procuré je ne sais combien de coups de bâton.* ».

Sa dernière réplique est une tentative de reprise de pouvoir à partir de ce nouveau rôle : « *songe que la colère d'un médecin est plus à craindre qu'on ne peut croire.* », ce qui revoie, *in fine*, à la situation initiale de querelle d'acteurs.

Mais une autre actrice-metteur en scène a programmé cette comédie : l'énigmatique Lucinde qui n'apparaît, muette de surcroît, qu'à l'acte II, et dont l'importance du rôle va bien au-delà de ses quelques répliques. C'est la seconde fois que ce nom d'actrice surgit chez Molière pour jouer une comédie de malade face à un père qui s'oppose au mariage désiré. C'était dans *L'Amour Médecin* à propos duquel Molière écrit comment lire une comédie. Mais tandis que cette Lucinde n'était qu'actrice, celle-ci est aussi metteur en scène qui : « *n'a trouvé cette maladie, que pour se délivrer d'un mariage, dont elle était importunée...* » Aussi quand la comédie imaginée par Martine lui fournit l'acteur utile pour achever sa pièce par le *coup de théâtre* de sa guérison, et que cet acteur-médecin se fait metteur en scène pour faire de son amant un acteur-apothicaire, elle révèle pourquoi elle a refusé de jouer le rôle que son père attendait d'elle, (fille obéissante), conformément à la loi du monde réel.

Elle pousse son talent jusqu'à se faire tragédienne dans une dernière réplique : « *J'épouserai plutôt la mort* », digne de la Pauline du *Polyeucte* de Corneille : « *Qu'on me mène à la mort, je n'ai plus rien à dire* » (IV, 3). Ayant rendu la farce aussi grave qu'une tragédie, (et comme elle, acte du monde, conscient de la vérité du monde), elle ne peut que se taire, car Sganarelle ramène le jeu dans le seul registre qui convient ici, le comique, parce que Molière y *expose*, sous couvert de fable, règles et fonctions de *LA comédie*. C'est pourquoi il ferme la pièce, ouverte par une querelle de comédiens, par un dénouement miraculeux qui réconcilie tous les comédiens entre eux, en dépit de la logique de la fable. L'irruption de M. Robert (I, 2) n'a servi qu'à rendre cela plus éclatant.

⁸ Molinié, 1993, VII, 47-61.

Dans une comédie, les comédiens sont d'accord pour *jouer* une querelle qui n'est que de théâtre, et celui qui surgit pour l'interrompre au nom des valeurs du monde ne peut qu'en être rejeté. Les comédiens (Martine et Sganarelle : *noms qui sont avant tout des rôles*, comme ceux de tous les acteurs, *sauf, justement, celui de M. Robert*, dont le nom vient du monde extérieur à la scène) se mettent d'accord, pour évacuer l'empêcheur de jouer la comédie selon ses codes propres.

D'ailleurs il ne reviendra pas, et la scène reprendra là où il l'a interrompue, selon sa logique de théâtre dans le théâtre : le théâtre est bien un acte du monde qui nous guérit de la vérité de ce monde. Le rôle de Lucinde et son ultime réplique illustrent d'ailleurs exactement la valeur que Sarah Kofman donne à cet acte : « *Nous avons l'art pour ne pas mourir de la vérité* »⁹ : la comédie délivre Lucinde de celle du monde, que défend son père, dont elle serait morte.

I/C Le théâtre dans le théâtre, marqueur de « texte-spectacle » et d'Effet d'Art.

Mais, demeure toujours chez Molière trace de la vérité menaçante du monde : ici, la déception de Lucas et la réplique finale de Sganarelle « *plus à craindre qu'on ne peut croire.* » De la sorte il pointe l'impact exact de l'effet de l'art sur le réel, si, loin de l'imiter, il propose des alternatives à son ordre, sans perdre de vue que ça reste toujours à ré-inventer.

« *Il y a autre chose qui compte à la lutte que des revendications. Qui ne peut qu'être déçu et que l'art accueille* »¹⁰, écrit Alain Béhar qui monta, en 2006 à Sète, dans l'ordre chronologique de leur création, les 33 épilogues de Molière, marqués par la répétition de fins *socialement décevantes*, mais *spectaculairement jubilatoires*, telles ce ballet fou qui clôt sa dernière pièce : *Le malade imaginaire*, dont les derniers mots, chantés et dansés sont « *et seignet et tuat* » !

D'autres paramètres et algorithmes répétitifs de *Des fins*, (établis par la lecture des textes et celle du contexte festif et spectaculaire de leurs créations devant le Roi) construisaient une théâtralité baroque de l'urgence marquée par le passage de la succession à l'enchâssement de plusieurs fins dont les échos se propageaient de manière obsédante même si les genres différaient (*Misanthrope / Médecin malgré lui / Mélicerte*).

A la fin du *Malade Imaginaire*, Argan seul en avant-scène disait toutes ses dernières répliques auxquelles personne ne répondait tandis que sa *voix* devenait inaudible, couverte par le chœur du ballet chanté crescendo par les 8 autres acteurs jusqu'à se rompre brutalement. Se révélait ainsi toute la mélancolie de l'art, *partout* présente chez Molière, dans les farces comme dans *Le Misanthrope*, celle des grands baroques, celle de toute œuvre d'art qui, selon Hannah Arendt, est chose du monde qui ne vaut que dans la mesure où elle ouvre à un champ de possibles insoupçonnés qui renouvelle notre réception du monde.

C'est exactement cela la fonction du *théâtre dans le théâtre*, et c'est pourquoi elle constitue un marqueur à découvrir dans un texte quel qu'il soit, pour le dire *possiblement jouable*. Les textes qui ne se laissent pas lire de ce point de vue, ne sont pas théâtraux. Mais cela peut n'être dû qu'à une mauvaise connexion de l'axe réversible émetteur \leftrightarrow récepteur, soit que celui-ci ne sache pas le lire, soit que celui-là ne l'ait pas rendu perceptible, soit qu'une diversité de culture entre les deux en empêche l'identification.

Cet effet d'art, indépendant des codes génériques¹¹, pour dire qu'un texte-livre contient dans son écriture un texte-spectacle, résulte de la présence d'autres indices d'une préséance du théâtre sur la fable au niveau des didascalies, (*Acteurs* au lieu de *Personnages* ; *La scène est dans* au lieu de *Une chambre* ; *Paraissant* - qui ouvre l'imaginaire spectaculaire de l'apparition - *sur le théâtre* au lieu de *poussant la porte*), comme de la conversation qui doit se lire comme *mise en accord des acteurs* (et non des personnages) pour *jouer un jeu* dont les règles sont dites par un acteur et validées par les autres, et, tacitement, par les spectateurs, à qui les acteurs peuvent s'adresser directement.

⁹ Kofman, 1985.

¹⁰ Présentation de *Sérénité des impasses*, Brest, 2003.

¹¹ Lire *Maman revient pauvre orphelin* de Grumberg comme le texte en est écrit, privé du code générique « personnage locuteur » de chaque réplique, peut même rendre plus spectaculaire l'échange cauchemardesque entre le héros qui finit par dire « ma maman c'est pas maman », et sa mère si, à chaque « Maman ? » on en fait surgir une différente au lieu de distribuer les réponses à une seule actrice, puisque celle qui parle n'est jamais celle qu'il « [veut] que ce soit ».

Si ces conditions sont réunies dans un texte-livre, le texte de théâtre existe puisque ce livre est aussi un texte spectacle. Mais pour que le théâtre existe, il faut que ce livre soit lu avec les yeux réclamés par Molière afin de devenir une parole d'acteur passée vers le spectateur, selon un mouvement que décrivent parfaitement :

- Tania Balachova et Antoine Vitez (Copfermann, 1999, p. 132) :
« Alceste c'est vous. Célimène c'est vous. Maintenant, c'est vous. Pensez, faites, agissez. Alors vous serez inévitablement Alceste ou Célimène. »
- Bernard Dort (1988, p.164) :
« [L'acteur] ne fait pas qu'interpréter son personnage ou construire des signes. Précisément, il joue. Du même coup, il introduit un doute sur la réalité et l'identité de son personnage. Comme sur la stabilité des signes qu'il a lui-même fabriqués. »
- Claude Régy (1991, p.132) :
« De toute façon les acteurs n'incarnent pas des personnages. Alors on peut garder la même liberté qu'à la lecture. L'incarnation a quelque chose d'insultant où les acteurs s'imposent comme les objets finis de ce qui doit rester infini. »
- Valère Novarina (1995, Note d'intention) :
« Le théâtre n'est pas un lieu où nous figurons, mais un lieu où nous passons avec et que nous avalons. Le lieu où nous mangeons le temps visiblement et en parlant. L'acteur n'est instrument de rien, ni outil de personne : il ne figure pas. C'est un parlant qui tient dans sa bouche l'espace en vrai, tout un théâtre entre ses dents, un porteur de paroles, orant et carnassier. »
- Alain Béhar (2004, p. 71) :
« Ce que j'aimerais rendre lisible, c'est le mouvement qui fait aller de l'écrit à la parole. Là se situe le conflit, un conflit productif. Joyeux même. C'est-à-dire une forme de tension entre quelque chose d'écrit et un endroit où est entendue la parole de l'acteur. Une prise en charge par l'acteur, à son propre compte, de ce qui est écrit. »

Le texte de théâtre existe donc et sa caractéristique essentielle est d'être écrit sous forme de « devenir-parole d'acteurs » qui sauront y lire tout le jeu du théâtre *dans* le théâtre, pour en dégager l'effet d'Art : « nous empêcher de mourir de la vérité ».

II/ Le texte de Théâtre contemporain, voire « post dramatique »

Vérifions d'abord la pertinence de cette définition, établie par l'examen de quelques textes-livres classiques, en mettant en évidence le fait que des textes contemporains inscrivent dans leur écriture ces marqueurs avec un potentiel spectaculaire d'autant plus chargé que, justement, certains codes, dits génériquement nécessaires, sont détournés voire absents. Ces détournements engendrent des textes qui se présentent comme une juxtaposition de monologues tels ceux de *Chambres* de Philippe Minyana¹², ou à une immense didascalie comme *L'Heure où nous ne savions rien l'un de l'autre* de Peter Handke, ou *Concert à la carte*, de Franz Xaver Kroetz. Mais ces formes ne posent pas plus de problèmes de théâtralité que les textes classiques : dans ces deux cas le modèle conversationnel est tellement « évité » que la théâtralité ne peut plus passer que par l'interprète qui doit lire le texte comme l'acteur « Agamemnon » (cas du monologue) ou comme le scénographe d'*Iphigénie* (cas de la didascalie).

En revanche quand Jean Claude Grumberg n'use d'aucune didascalie, pas même pour nommer les acteurs (ou les personnages), dans *Maman revient pauvre orphelin* il propose une forme d'expression paradoxalement beaucoup plus spectaculaire que s'il avait respecté ce trait considéré comme si caractéristique du genre théâtral, qu'on en a fait un de ces codes génériques. Encore faut-il lire ce texte comme il est écrit, ce que ne fit pas Philippe Adrien en 1994 au Vieux Colombier, parce qu'il chercha justement à rétablir ce code générique « absent », en tenant compte d'une logique de la fable la plus plausible¹³, au lieu d'exploiter toute la virtualité illocutoire provoquée justement par cette absence volontaire des didascalies « minimales » d'un texte de théâtre strictement conforme à ce qu'on croit en être la matrice essentielle : « une conversation ». C'est pourquoi nous nous intéresserons d'abord à ce type d'écriture pratiquée aussi par Alain Béhar, notamment pour *Grand Travers*¹⁴.

II. A/ J-C. Grumberg : *Maman revient pauvre orphelin* : dialogue sans personnages.

Il est d'autant plus dommage que Philippe Adrien soit resté aussi « sage » que Jean-Claude Grumberg a commis « son crime de lèse-didascalie » avec préméditation comme il l'indique dans la courte préface qui précède le texte, écrit sous la forme de 511 répliques, de moins d'une ligne le plus souvent, juste introduites par un tire :

Lors d'un débat avec des élèves de terminale A3 qui avaient l'Atelier au programme du bac, plusieurs de ces élèves se sont plaints de la longueur de mes didascalies.

Afin de ne pas risquer de déplaire à la jeunesse, et dans le but évident de ne pas être recalé à l'examen de passage à la postérité, voilà une oeuvre sans didascalies ni indications d'aucune sorte. Dans mon zèle j'ai même supprimé les noms des personnages. J'espère ainsi plaire à la jeunesse et à ses professeurs. Comme il s'agit d'une chanson on peut même y adjoindre de la musique à volonté...

J.-C. G.

Octobre 1992

La fable, autobiographique, est liée à un souvenir désagréable de séjour hospitalier de l'auteur, peu après le décès de sa mère : dans une sorte de délire un « adulte de 62 ans » oscille entre situation réelle de mauvais traitement hospitalier et de désir de revoir Maman puis Papa, désirs auxquels Dieu et la médecine satisfont, mais les rencontres sont décevantes.

¹² Créé en 1986 à Théâtre Ouvert par Alain Françon

¹³ I/ Malade adulte, Dieu : 1-34 / II/ Malade enfant, Mère : 35-79 / III/ Malade adulte, Anesthésiste : 80-112 / IV/ Malade adulte, Mère : 113-244 / V/ Malade adulte, Mère, Directeur maison de retraite : 245-262 / VI/ Malade adulte, Anesthésiste : 263-283 / VII/ Malade enfant, Mère : 284-336 / VIII/ Malade adulte, Interne-Directeur maison de retraite : 337-373 / IX/ Malade adulte, Père : 374-511 /

¹⁴ Court texte inédit que j'ai monté à Lorient en 2005.

La réplique « Maman revient pauvre orphelin » qui revient comme un leitmotiv, (avec une variante Papa revient à la fin) peut dans ce cadre « fictionnel » (et, ici, « fictif », car en l'absence de didascalies rien de « textuel » ne justifie davantage ces choix que d'autres) marquer un changement de « scènes et d'interlocuteurs ». Ce fut le choix de Philippe Adrien, et c'est celui « spontané » de la plupart des lecteurs, si bien formatés par le code générique, qu'ils ne lisent pas le texte tel qu'il est écrit, avec « des yeux qui savent lire tout le jeu du théâtre ».

Au lieu d'une distribution Malade adulte / Dieu, pour les 9 premières répliques, imaginons ceci (*La numérotation des répliques ne figure pas dans le texte : je l'ajoute pour la commodité du repérage*) :

- | | |
|----------|---|
| Acteur 1 | 1— Maman, maman, où tu es ? Maman, maman, j'ai mal. Maman, tu n'es pas dans ton fauteuil ? Elle n'est pas dans son fauteuil. Ta télé n'est pas ouverte ? Sa télé n'est pas ouverte. Même pas le transistor ? Maman, où tu es ? Maman, maman ? |
| Acteur 2 | 2— Pourquoi cries-tu ? |
| Acteur 1 | 3— Je cherche maman. |
| Acteur 3 | 4— Ta maman n'est plus là. |
| Acteur 1 | 5— Où elle est ? |
| Acteur 4 | 6— A ma droite. |
| Acteur 1 | 7— A ta droite ? |
| Acteur 4 | 8— A ma droite. |
| Acteur 1 | 9— Qui es-tu toi ? Pourquoi je ne te vois pas ? |

Pour la réplique 8 nous avons gardé le même Acteur 4 que pour la réplique 6, parce qu'il semble y avoir une vraie situation de langage « Question / Réponse », telle que l'analyse Catherine Kerbrat-Orrechioni¹⁵, mais la réplique 9 pourrait aussi laisser supposer que c'est un acteur 5 qui a répondu, déstabilisant encore davantage l'acteur 1.

Ce découpage nous paraît le plus « équilibré » pour utiliser au mieux « l'écriture » tout en rendant compte de la fable *spontanément* reconnue : le délire post opératoire d'un patient. La démultiplication des voix, loin de minimiser l'émission ↔ réception de cette fable, la *théâtralise* davantage et la rend plus spectaculaire. Mais tous les découpages sont possibles (en poussant les choses à l'extrême : *Un seul acteur, ou 511*). L'analyse illocutoire rend sans doute plus probable la matrice du système proposé : à savoir un acteur, en proie à une démultiplication de l'interlocuteur que lui proposerait le texte si on restituait les « personnages » les plus attendus. Cela se vérifie par un examen du début de la séquence suivante, (II/ Malade enfant / Mère). Tout laisse entendre que ce qui apparaît sur le théâtre dépend d'abord du choix de l'acteur 1 : « **veux-tu ?** », (répliques 36, 38, 40) et que les *mamans* peuvent être aussi nombreuses que les répliques paires puisqu'à partir de 44 jusqu'à 68 elles sont suivies d'une interrogation « **Maman ?** ».

C'est comme si, 13 fois, une nouvelle voix laissait espérer que c'était enfin « **la maman qu'on veut que ce soit** », hypothèse que la réplique 81 « — **Ma maman c'est pas ma maman !** », confirmera en début de « III/ Malade-adulte, Anesthésiste » :

- 35— Maman, c'est toi ?
- 36— Qui veux-tu que ce soit ?
- 37— Tu reviens des commissions ?
- 38— D'où veux-tu que je revienne ?
- 39— Il y a quelque chose pour moi ?
- 40— Pour qui veux-tu que ce soit ?
- 41— C'est quoi ?
- 42— Des pommes de terre, de la semoule de blé dur, du gros sel, du sucre en poudre, du vermicelle, des coquillettes.
- 43— Miam, miam.
- 44— Tiens-toi droit.
- 45— Maman?
- 46— Maman est fatiguée. Mange proprement!
- 47— Maman ?
- 48— Tu as mouillé ta culotte ?
- 49— Maman?

¹⁵ Kerbrat-Orechioni, 2001, IV, 2, p. 85-97, notamment 2.4.2 : p.92 : *Réponses vs Répliques*.

50— Ne mets pas les coudes ! Ne mets pas les doigts

51— Maman ?

52— Tu as fait tes devoirs ? La petite commission ? La grosse ? Couche-toi, dors

53— Maman ? [...]

Mais qu'importe le choix, s'il tient compte pour le spectacle de ce qu'écrit réellement le texte-livre, dans son « infidélité » au code générique, puisque, paradoxalement c'est elle qui approfondit les effets de ce marqueur essentiel du texte de théâtre : la liberté illocutoire maximale, qui produit à coup sûr un effet de théâtre dans le théâtre.

Se la refuser dans ce texte en le traitant contre la forme et la substance de son expression l'édulcore de toute la force spectaculaire qui l'habite secrètement, et qui en fait toute la modernité¹⁶.

On n'y lit qu'un fantôme de substance de contenu parce qu'on l'a habillée d'une autre forme de contenu que la sienne, celle du code générique disparu. En effet si on décide de démultiplier les acteurs, non en fonction de la fable supposée selon un modèle socio-culturel conventionnel, mais en fonction de la virtualité surgie des valeurs illocutoires du texte écrit, l'acteur 1 de notre découpage se fabrique le théâtre de ses angoisses par la démultiplication même des acteurs : *Dieu, Maman, Anesthésiste, Papa*, autour de lui. Sans doute joués par un panel limité d'interprètes tenant plusieurs rôles chacun, (réalité économique oblige), ils seront, pourtant, à chaque fois, acteur réel et par cela seul créateur de la figure aussitôt disparue qu'apparue. C'est là une conséquence fréquente de la surabondance des *figures* dans les textes contemporains. Mais on la trouvait aussi actualisée dans la mise en scène de Jeanneteau donnant à la même actrice toutes les figures de confident, dont le rôle théâtralement spectaculaire est le même, quels que soient le personnage et la fable joués.

On a donc vraiment possibilité de « faire théâtre de tout », puisque « tout est jouable » dès lors que ce peut être théâtralisé par l'acteur/metteur en scène à qui *il suffit de dire pour être*.

II. B/ Alain Béhar : *Monochrome(s) 1 à 15* : « Faire théâtre de tout »

C'est cela l'acte de langage du théâtre : non plus « dire c'est faire » mais « dire c'est être ».

Je prend pour dernier exemple de cette thèse : *Monochrome(s) 1 à 15*¹⁷ d'Alain Béhar, parce qu'on y trouvait un croisement de tous ces effets poussés à leur paroxysme pour constituer une figuration spectaculaire, fondée exclusivement sur le fait de dire et jouer, *dans toute sa polysémie*, ce qui était écrit dans le texte. Ainsi le jeu se démultipliait-il dans plusieurs directions, toutes en relation avec la « substance de contenu : *art plastique* » du titre, dérivée à partir du mot « *tableau* » dont la forme et la substance d'expression sont communes aux univers du théâtre et de la peinture, en renvoyant à des substances de contenu différentes : *découpage du temps et de l'action*, (théâtre), *de l'espace*, (théâtre et peinture), *objet artistique concret du marché de l'art* (peinture et spectacle). Le jeu des acteurs avait pour effet de brouiller les frontières entre ces différentes substances de contenu, comme les frontières entre salle et scène, entre monde extérieur et monde du spectacle, entre personnages et objets, entre conversation et jeu : ça faisait vraiment théâtre de tout.

Quelques exemples éclaireront ce propos.

1/ Au tableau I, la pièce s'ouvrait ainsi, créant effectivement « l'atelier d'exposition », avec, dès la première didascalie, une affirmation de *théâtre dans le théâtre* très explicite (je la souligne) :

Un lieu d'exposition exposé.

Un panneau : « Chez Moïse, charnier. Ouvert. » C'est vernissage.

La seule vieille grosse devant, un chat mort sur les genoux.

LA VIEILLE GROSSE.

C'est un faux chat mort, on ne tue pas les chats comme-ça. Début du premier du un.

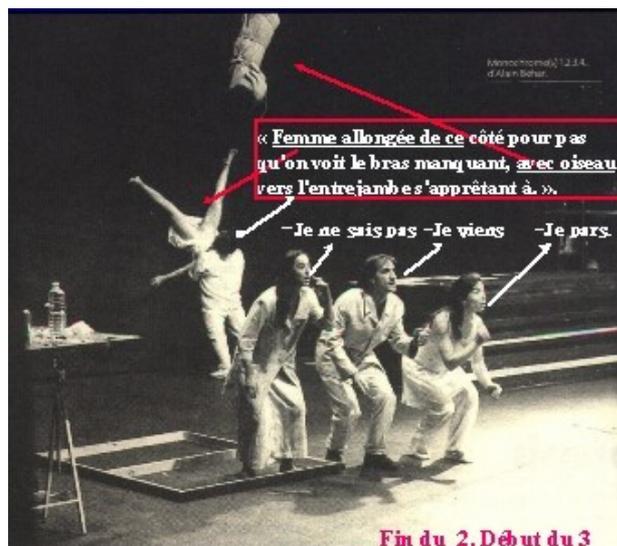
Je suis une vieille autre, et à la fin c'est comme je meurs.

UN

¹⁶ Il conviendrait de cesser de dire *modernes*, sous prétexte que la fable est *actuelle*, ces imitations mondaines de schémas classiques, que sont les oeuvres de Réza ou Schmidt par exemple, dont la théâtralité se limite, pour le coup, à une *conversation de salon*.

¹⁷ Écrit en résidence à La Chartreuse d'Avignon en avril 1996, créé à Saint Jean de Vedas en juin 98 et joué 15 Non édité. Le spectacle est analysé dans le N° 12 de UBU, (mars 1999), p. 71-72, et dans un article de René Solis (*Libération*, 27 juillet 1999).

2/ Chacun des dix tableaux se terminait sur un tableau vivant réalisé par une partie des acteurs présents, image qui s'était fabriquée pendant le tableau, à partir de l'image finale du tableau précédent qui en constituait en quelque sorte le titre. Ainsi le tableau 2 se terminait ainsi :



LA VIEILLE GROSSE.

Fin du troisième du deux

- Je pars
- Je viens
- Je ne sais pas.

PIGNOUL ARTISTE

Reste longée. Ce tableau-ci s'intitule :

« Femme allongée de ce côté pour pas qu'on voit le bras manquant, avec oiseau vers l'entrejambe s'apprêtant à. »

-2800

-La volonté des parties d'appliquer l'accord.

LE CHOEUR DES NEUF (où qu'ils soient)

Tant mieux.

-Passons par cette image.

Et le tableau 3 commençait ainsi :

TROIS

(trace de Lotte avec cotylédons)

L'école des salies. Des bruits d'art, d'actes divers.

-Passons par cette image

Souci dite La laitière, nue couchée dans l'image avec l'oiseau vers l'entrejambe s'apprêtant à.

LA VIEILLE GROSSE.

Début coupé-plié-collé du premier du trois. J'ai assez du poteau, c'est prévenu, assez.

La photo montre que la réplique de PIGNOUL ARTISTE correspondait à la formation sur le plateau de l'image qu'il disait être le titre de son tableau qui s'était effectivement peint sur le plateau pendant la durée du tableau scénique, dont il annonçait le prix : « **2800** » tandis qu'il le suspendait sur un fil qui traversait le plateau, pour être proposé à la vente aux spectateurs en fin du spectacle.

3/ Le tableau 9 *exposait / explosait* la totalité de cette théâtralité donnée par l'actualisation scénique de toutes les valeurs illocutoires de *tableau*, en jouant sur tous les possibles créés par *l'identification scénique* (qui n'est aucunement l'incarnation)¹⁸ d'un « acteur » à la substance du contenu de chaque mot, dont le rôle qu'il jouait alors portait la forme de l'expression.

La pièce comportait une cinquantaine de rôles aux noms aussi extravagants pour certains, que « Fille en larmes malgré tout », « Caramel », « Vermifuge », « Le lait », « La sous-tasse », « Prince de Lu », « Must go on ». Donc chaque acteur jouait plusieurs rôles, d'autant plus qu'il y avait des « rôles collectifs » : « Le chœur des neufs », « Les yeux », « Le mur », et qu'à l'intérieur d'une réplique, comme celle de « La vieille grosse » annonçant la fin du troisième du deux, on entendait des sous-répliques, qui pouvaient être dites par le même acteur ou par d'autres. Donc les acteurs se déplaçaient sur le plateau et changeaient de rôle en changeant de place. Mais au tableau 9, ces effets atteignaient leur paroxysme et ouvraient encore davantage l'espace des possibles.

D'abord les acteurs poussaient l'éclatement des codes conversationnels et du jeu résultant de leurs multiples rôles et de la polysémie illocutoire, jusqu'à faire sauter la frontière entre l'acteur-personne et l'acteur-personnage. Tandis que le jeu de la « fiction » se poursuivait en divers endroits du plateau entre ceux qui peignaient, ceux qui passaient d'un rôle à l'autre, d'un rôle individuel à un groupe pour construire un rôle collectif, un des acteurs se détachait à l'avant scène et venait parler en confidence aux spectateurs en disant, par exemple, ce texte, écrit dans le texte général avec alignement à droite et en caractères plus petits :

¹⁸ L'incarnation est l'identification au personnage de la fable, l'identification scénique est exactement ce que dit Olivier : « *Ça ne me contient pas. Je contiens ça, l'usage et les rabes. J'expose aussi l'exposition. Je suis l'exposition.* ». Voir aussi Note 43, p. 25.

Je m'appelle Olivier Derousseau. Je joue une sous-tasse.
 Une distraction douteuse, qui prend tout mon temps. Je ne travaille pas. Ça prend tout mon temps. Je dis ça moi-même. J'occupe cet espace d'un doute distrayant. N'importe lequel, presque. Je suis dans la parole. Quelconque et singulière. J'habite et je raconte ça, que je fais, le déplacement, cette maison du guet exposé. A engager une présence ici. C'est convenu. Ça ne me contient pas. Je contiens ça, l'usage et les rabes. J'expose aussi l'exposition. Je suis l'exposition. J'accrois en quelque sorte ma virginité.

Nous reviendrons en conclusion sur tout ce que cette réplique dit de la place de l'interprète, mais ce nouvel espace d'interprétation, ce nouveau « volet ouvert dans le tableau »¹⁹ ouvre d'abord sur le monde réel et inscrit vraiment l'acteur comme seul décideur du passage d'un état-civil (celui que lui donne le monde réel) à d'autres, (ceux qu'il accepte d'occuper sur la scène). Mais il s'agit d'un « acte » qui met toujours en jeu « le même ». Dès lors il suffit de pousser encore cette règle illocutoire « dire c'est être » jusqu'à ses limites pour déborder totalement l'espace de la scène et faire entrer le monde sur le théâtre.

Quand « Les yeux » (joués par deux acteurs) disent :

LES YEUX :

-Le choix d'une différence (de quel côté ?)
 quelqu'un a dit.

-Quelqu'un a dit une secrète différence.

Entre quelqu'un de dos, je jeu du dos tout le temps.

Effectivement « quelqu'un » entrait, acteur lui-même ou pas, choisi la veille parmi des amis des acteurs, Mais ce quelqu'un (que j'ai joué) ne découvrait le texte qu'une heure avant la représentation, et ne recevait que quelques indications de jeu. Il attendait en loge pendant 1 heure 30, puisqu'il n'entrait que 20 minutes avant la fin. Il jouait texte en main, et commençait par se présenter en disant, « sa secrète différence », par exemple :

« Je m'appelle Jean Monamy, et j'arrive de Lorient pour jouer
 quelqu'un, ici à Marseille »

Et il enchaînait avec la réplique écrite qu'il lisait :

QUELQU'UN (*de dos*)

Sur la fable du temps le menu est fait, tu ne choisis pas la différence. Je suis quelqu'un de dos (comme une performance) je dis un peu tout ça et un peu pas, de mettre par là la fable qu'on s'y substantive et dans le cadre qui n'entre pas dans le cadre, je suis ton défiguré. Et toi « dé-forgeron » ? Quel menu ?

Dès lors « Quelqu'un » se trouvait investi des mêmes pouvoirs que les autres acteurs. Ce qu'il disait se faisait sur le plateau. À un moment il sortait, mais il rentrait dès qu'il entendait :

UN PEU... :

Holà quelqu'un. À moi.

QUELQU'UN (*revenant*):

Je reviens brusquement. Alors ? L'accord ?

Lui aussi changeait de « personnage en changeant de place » : il prenait celle de « Marchand de cadeau » qui le guidait jusque-là. Sa dernière réplique dans ce rôle était :

MARCHAND DE CADEAU :

Tant pis. Vous avez gâché. C'est perdu, et au vrai jeu qui perd ne gagne pas. C'est inscrit dans cette inscription, je ne reviendrai pas moi brusquement, ni l'autre non plus.

À partir de là il passait vers le fond de scène où il était libre de faire ce qu'il voulait « dans le tableau ». Il revenait juste à la fin du tableau 10, (et dernier), en avant-scène, où devenu « Jean-Luc », il parlait un peu comme les autres acteurs avaient parlé, « en tant qu'eux-mêmes » :

¹⁹ Le titre initial de *Monochrome(s)* était *ouvrir le volet pour voir le tableau en entier*.

JEAN-LUC :

Moi. Je prends, je suis Jean-Luc, et je prends la parole sur cette tribune, sur cette dernière carte il y a marqué « moi », mon nom est moi et je parle en mon nom.

Et il composait le « dernier tableau », (dans la même polysémie que les précédents), mêlé aux autres acteurs et en remplissant l'espace avec eux, puisque, sur sa réplique, le texte et le spectacle se terminaient ainsi :

SUZANNE (*la plus âgée*):

Moi la vieille autre du début j'ai vieilli d'autant (encore) que ça dure et qui dédommage des pertes ? Je songe à quelqu'un, qui n'est pas là, qui ne viendra pas. Je dis, ce qui se tait ici c'est toi. Je ne peux le faire qu'ici. Je vais choisir.

-4320

Je choisis ça :

Ils se taisent là, tous, dans cette image regardée, longtemps, le plus longtemps qu'on tolère (ou pas).

On attend encore quand celui-là qui applaudit vite (il y a toujours celui-là) entraîne les autres.

On attend que ça cesse comprenant qu'il ne faut pas encore faire le NOIR DE FIN.

Pendant les saluts, les acteurs invitaient le public à les rejoindre sur le plateau et à acheter, s'ils le souhaitaient, l'un des 10 tableaux « peints » pendant le spectacle.

Ce n'était pas un « acte » de la vie en dehors de la scène, puisque le texte de la pièce avait instauré cette théâtralité qui intégrait les espaces de manière réversible. Les tableaux de théâtre n'étaient pas que des mots, mais des « œuvres ».

Ils n'étaient pas que des « objets » de la fable, et leur exposition et mise à prix n'étaient pas que de « fiction », tout comme le « vernissage » annoncé par le panneau du début du spectacle n'était pas que « dans la pièce ». Plus exactement, cette venue du public sur le plateau prolongeait le spectacle-exposition-vernissage, puisque chacun pouvait déambuler dans l'atelier, y boire un verre, regarder les œuvres et les acheter.

C'était aussi le prolongement de l'arrivée de « quelqu'un » dans le texte et sur le plateau, que cette arrivée de « quelques-uns » ou de « tous », y compris *celui qui applaudit vite* (présent dans le texte comme dans la salle). C'était dans « la théâtralité totale » de ce spectacle, lui-même « acte dans le monde ».

De la sorte l'effet « illocutoire » pousse très loin le bouleversement des espaces, dans un enchâssement réversible à l'infini, à ce moment là de la fin, sur le plateau, « scène ↔ salle » « théâtre ↔ monde », mais aussi « personnages ↔ acteurs » comme énoncé dans le texte d'Olivier du tableau 9, en particulier. Quand on entend toute les valeurs illocutoires de cette réplique, on y lit une définition très exacte de la place de l'interprète, qui n'a rien à voir avec « la peau de personnage » à quoi le réduisait la « double-énonciation » et une vision du théâtre exclusivement fondée sur la représentation d'une fable : ça dit même exactement le contraire. Ça dit : « Je suis le simulacre parfait, celui qui est l'objet et vaut pour l'objet ». Il suffit de savoir lire ce qui est écrit, ça n'a rien d'une métaphore, c'est très concret : « **Ça ne me contient pas. Je contiens ça, l'usage et les rabes. J'expose aussi l'exposition. Je suis l'exposition** », c'est à dire : « J'expose le théâtre, je fais le théâtre, je suis le théâtre, je suis tout le théâtre. »

Dès lors, on ne peut que confirmer ce qui se lisait déjà dans l'écriture classique.

Le texte n'est pas théâtral parce qu'il singe une conversation ou décrit partiellement un dispositif scénique de création de l'illusion d'une fable. Il l'est si la valeur illocutoire de ce qui est écrit, quelle qu'en soit la forme, laisse découvrir du jeu de théâtre, qui s'affirme d'autant plus spectaculaire qu'il est acte du monde, qui se dit tel en permettant que se joue des propositions émises et reçues en « théâtre dans le théâtre ».

Mais Corneille et Brecht l'ont déjà montré, tout en semblant s'opposer.

III/ Du « théâtre dans le théâtre » à « l'effet de l'art » : la place de l'interprète.

III.A/ Brecht et Corneille.

Le procédé du théâtre dans le théâtre (qui fait du théâtre même un objet de représentation théâtrale) est, dit-on, issu de la dramaturgie baroque. En montrant sur scène la matérialité des fonctionnements de l'illusion, il la casse, puisqu'il oblige le spectateur à voir, en même temps que l'univers représenté, les techniques de fabrication de cet univers ; le théâtre se désigne alors comme tel, au lieu de se donner comme transparence permettant un accès direct au réel. Ainsi le théâtre ne prétend pas être le réel, mais seulement un point de vue sur le réel. Mais, ajoute-t-on, les recherches du théâtre baroque portent autant sur l'illusion (la scène à l'italienne) que sur la cassure de l'illusion (le théâtre dans le théâtre). Ce paradoxe (bien baroque lui-même) ne serait qu'apparent car le jeu entre les deux techniques permettrait de déréaliser le réel, supposé lui-même illusoire au lieu de l'interroger en tant que tel. C'est, du moins, ce que pensait Brecht qui s'insurgeait contre cela.

Plus encore que de ne pas analyser le réel, il reprochait à ce théâtre de rendre irréel, et hors de portée de l'intervention du spectateur, le réel qu'il représentait : puisque le monde *réel* est aussi *illusoire* qu'un théâtre, il est *vide* et *vain*. On ne peut agir sur lui. Des titres comme *La Vie est un songe*, ou des citations comme « *la vie est une histoire contée par un idiot, pleine de bruit et de fureur et qui ne signifie rien* » confirmeraient que c'était bien là une des visées de ce théâtre.

En tout cas, l'effet de « théâtre dans le théâtre » n'est éprouvé le plus souvent que comme *effet* esthétique ou autoréférentiel (en tant que sujet sociétal et non en tant qu'acte et interrogation sur le monde). Quand *L'Illusion Comique* inscrit dans son titre sa « réalité théâtrale » on se contente de « traduire » cela par des artifices scénographiques le plus souvent simplement illustratifs ou symboliques, et quand *l'Isle des esclaves* masque derrière son titre « social », sa « réalité théâtrale », pourtant imposée dès la didascalie initiale : « *Acteurs* » renforcée par « *Iphicrate s'avance tristement sur le théâtre* » et par la première réplique : « *Arlequin* », il n'est lu (et monté) que comme « fable sociale », au prix parfois d'un énorme contresens sur la Première scène.

La *distanciation brechtienne* s'inscrit pourtant dans la continuité d'une théâtralisation propre au théâtre dans le théâtre, mais sa perspective serait inverse et sans ambiguïté : il s'agirait de montrer que le réel n'est pas naturel mais historique et idéologique pour rendre possible l'intervention du spectateur sur le réel. Le théâtre épique s'affirme d'abord en tant que théâtre. Il rejette le type de communication, fondé sur la fascination et l'approbation, du théâtre d'illusion et cherche à susciter chez le spectateur une attitude d'étonnement et de questionnement devant la fiction représentée.

Il n'est pas sûr pour autant que tous les fonctionnements traditionnels du théâtre soient exclus du théâtre brechtien, en particulier ce qui concerne l'identification entre le spectateur et le personnage, si on s'arrête encore une fois à l'étude de la fable. Mais pour Brecht le théâtre demeure avant tout un discours sur le réel qui doit provoquer discours et action du spectateur sur ce même réel. C'est cette théorie qu'il développe sous le nom de *théâtre épique* puis sous celui de *théâtre didactique*, notamment dans *Petit Organon pour le théâtre*.

L'analyse brechtienne de la théâtralité baroque nous invite à lire l'effet de théâtre dans le théâtre dans *L'Illusion Comique* comme *brouillage volontaire et délibéré*, de la part de Corneille, des niveaux *réel et illusoire* rendus irréels et hors de portée de l'intervention du spectateur, donc de sa décision de savoir ce qui réel et ce qui ne l'est pas. On y semble d'autant plus fondé que le personnage de Matamore constitue à la fois la figure emblématique de cette théâtralité baroque du *vide* et du *vain* et l'incarnation théâtrale d'une problématique récurrente du théâtre de Corneille : l'illusion du langage qui finit par transformer le réel. Or (vers 1197-1198), quand Isabelle le piège dans la *cuisine* et le force à constater que la rime avec *divine* ne suffit pas à confondre les deux niveaux, il en meurt littéralement : on ne le reverra plus en scène.

C'était déjà tout le sujet du *Menteur*, mais c'est aussi le point de départ du *drame* du *Cid*. Quand Elvire rapporte à Chimène les propos de son père, il apparaît que Gormas affirme qu'il sera choisi pour gouverneur. Or lui seul peut croire cela. La loi féodale oblige le Roi à choisir Diègue.

Mais Gormas croit tellement que sa parole est vraie, que son illusion lui fait prendre pour injuste la stricte application de la loi : illusion lourde de conséquences. Ce n'est pas forcer le texte que de constater que c'est par un autre acte de langage que Rodrigue résout son dilemme : en transformant : « *Et l'offenseur le père de Chimène* », en : « *Si l'offenseur est père de Chimène* », il rompt l'équivalence entre deux *substantifs* qui rendait le choix impossible, pour laisser la *substance* à *l'offenseur* seul, *père de Chimène* n'étant plus qu'une qualité particulière non *consubstantielle*, ni même équivalente, au statut d'offenseur. En outre *l'assertion* initiale n'est plus qu'une *hypothèse*. Mais cette réalité n'est que *linguistique*. Néanmoins cette *illusion* suffit à faire agir le héros et à contester par avance la théorie de Brecht !

C'est bien dans une tentative de pesée sur le réel que le héros baroque se lance par le jeu sur les valeurs illocutoires du langage, et par les effets de théâtre dans le théâtre ! Rien n'est simple avec les baroques, surtout au théâtre... N'était-ce pas déjà tout le jeu de théâtre de la tragédie grecque ? Et Médée ne l'envoyait pas dire à Jason quand elle lui certifiait que c'était lui le barbare qui, avec ses raisonnements, rendait juste ce qui était monstrueux. Et que font Oreste, ou Oedipe sinon des « mises en scène » de théâtre où chacun doit chercher entre mensonge et vérité ?

C'est ce dont Corneille a clairement conscience dans son obsession à mettre en scène un *conflit entre langue et réel*. Dramaturge remarquable - relisons ses examens et discours – il sait bien que le théâtre, art de l'illusion depuis sa création, en rend mieux compte que toutes les autres formes littéraires parce que, justement, le *corps des acteurs* entretient, masque, démultiplie les mensonges du monde et du langage. Vouloir décider où est la *vérité* lui semble aussi *illusoire* et *in-juste* qu'à Montaigne, Molière, ou Marivaux mais ce n'est pas pour autant que ce conflit lui semble « vain ».

La scène entre le Roi et Chimène croyant Rodrigue mort, dans *Le Cid*, en est une démonstration éclatante, que Gérard Desarthe avait admirablement scénographiée en 1987 : au lieu de faire jouer cette scène comme une transition - ainsi qu'on le fait trop souvent, pressé qu'on est d'en venir aux scènes plus visiblement politiques, si on ne lit que la fable - il faisait du Roi une sorte de *magicien* (double d'Alcandre) qui préparait une vraie mise en scène destinée à *démasquer l'imposture* de Chimène et par là même à montrer toute sa puissance politique, par une *farce* digne de celles de Molière.

Ainsi il révélait à quel point Corneille, plutôt que d'imposer au spectateur une solution qui aurait trahi son propre questionnement, en rajoute sur les effets du vertige d'art, ce que Brecht lui reproche... tout en l'admirant, comme il admirait Shakespeare à qui il a tant reproché.

Pour finir ce long commentaire, un souvenir de représentation :

La Compagnie Théâtre Présent avait monté *l'illusion Comique* en théâtre de marionnettes dans les années 80 et la marionnette de Matamore était composée d'un chapeau et d'une paire de souliers. Entre ces objets, c'était le vide total. Ce vide gonflait lorsque Matamore se remplissait de ses mots, et s'effondrait lorsque le réel révélait sa couardise. Au moment où Isabelle le contraignit à avouer les basses raisons de sa présence dans la cuisine, et le force à donner à divine cette rime prosaïque (v. 1197-1198), le chapeau disparaissait plus bas que les chaussures qui dégringolaient ensuite dans les dessous du castelet...

III.B/ Conclusion : La place de l'interprète.

Dans ce spectacle, une seule actrice disait le texte de tous les *acteurs* : cette virtuosité vocale de la montreuse de marionnettes, cachée, n'était pas perceptible pour un spectateur attaché à la fable, parce que les figures qui s'agitaient dans le Castelet en rendaient la réception aisée.

En revanche lorsque Claude Degliame réalisa la même performance, seule en scène, dans une mise en voix de *Phèdre* scénographiée par Jean-Michel Rabeux au théâtre de la Bastille en 1992, le spectateur devenait lui même interprète de l'interprète parce que les signes de reconnaissance de la fable étaient évidemment plus « discrets ».

En fait, le spectateur est toujours un des interprètes. Mais les *formatages culturels* limitent sa place d'interprète à n'être que le *juge d'une interprétation* dans sa fidélité ou non avec l'interprétation qu'il a, lui-même, d'un modèle.

L'acte artistique est toujours vu, dans ce cas de figure, comme imitation du monde, même pour les arts aussi peu figuratifs que la musique ou la danse : on les ramène toujours à n'être qu'*interprétation imitative* du monde. Mais dès lors qu'on considère l'acte artistique comme un acte du monde ayant *valeur d'acte réel*, le statut de l'interprète devient plus labile, comme lorsque les didascalies de personnages disparaissent d'un texte. La tentation est grande, toujours, de ramener le *connu*, le *vrai monde*, les *vrais actes*, et de dénigrer l'interprète qui imite mal, donc interprète mal : (la diction des acteurs de Vitez, naguère, de Régy plus récemment !)

Notre recherche ne tient sa légitimité que de ce qu'elle déplace la perspective de reconnaissance des marqueurs du texte de théâtre, au-delà de l'aporie constatée par Lacoste - le texte-livre ne peut pas être *aussi* texte-spectacle - vers les conditions de *L'effet de l'art*, seul espace commun du livre et du théâtre. Or, cette expression, employée par Lacoste, est, aussi, on l'a vu, celle de Georges Molinié pour dire l'objectif de sa méthode sémio-stylistique, dont nous avons fait l'un des fondements de notre analyse des textes. Pour lui, cet effet de l'art implique une réflexion sur la place de l'interprète, donc *l'acteur de théâtre*, bien sûr, mais aussi, (conséquences logiques de la sémiotique actantielle et de ses principes : réversibilités récepteur \leftrightarrow émetteur, et remontée des effets d'actes le langage des actants des divers feuilletés), le *lecteur*, le *spectateur* de théâtre, et *l'auteur*. C'est ce statut de l'interprète qui régit toute la conception moderne de l'œuvre d'art depuis Marcel Duchamp, dès lors qu'elle se pose en « *When is art ?* » et non en « *What is art ?* »²⁰.

C'est bien l'interprète qui établit les rapports entre des objets apparemment inconciliables : le texte-livre et le texte-spectacle selon Joris Lacoste ; l'objet industriel et le modèle unique, selon Walter Benjamin ; le stéréotype et le simulacre, selon Klossowski ; le conflit entre l'écrit et la parole, selon Alain Béhar.

Comme toute œuvre d'art, le texte de théâtre n'existe alors qu'en identifiant la place qu'il accorde à l'interprète dans le texte et le spectacle, place qui n'est pas celle des personnages dans une imitation du monde, mais celle qui relève de sa place dans *l'effet de l'art*. Ce n'est pas celle d'une incarnation²¹ du réel s'agitant dans une fable-miroir du monde.

C'est bien celle que nomme Hannah Arendt : celle d'un actant qui ouvre vers un champ de possibles insoupçonnés qui renouvellent la perception du monde.

Il en va toujours ainsi, dès lors qu'on définit *l'effet de l'art comme l'effet d'une tension aporétique entre deux pôles dont les interactions réversibles sont à la fois conflictuelles et complémentaires*. Aussi cette place est-elle mouvante, in-fixée, et le théâtre en est un des lieux les plus instables d'abord parce qu'il se place intimement à l'intersection de la fiction et du réel, intersection réellement assurée, bien sûr, essentiellement par l'acteur, d'où le titre de mon précédent article : *Parole d'acteur, Énonciation théâtrale*.

C'est lui qui transforme en théâtre, qui *expose* ce que signalent les marqueurs de spectacle *inscrits dans la substance même de l'écriture, dans la littérature*, du texte-livre. Ils sont parfois, très affichés, repérables directement (par une vraie lecture des forme et substance de l'expression) mais non lus par des interprètes trop vite préoccupés de lire ou illustrer la fable. Ils sont aussi plus secrètement adressés et réservés aux interprètes qui ont les yeux réclamés par Molière, c'est à dire une conscience des *valeurs illocutoires du texte comme machine à spectacle, comme machine à fabriquer du théâtre dans le théâtre*.

Mais cette mouvance tient aussi à la vigilance des autres interprètes du texte : les lecteurs ordinaires et l'auteur qui ne doit pas se laisser guider par le seul souci d'une logique de la fable en miroir du monde, ce à quoi, hélas, tant de textes dits de théâtre, se limitent tout en se prétendant « *Art* » (jusque dans leur titre) !

Jean Monamy

²⁰ « Quand y a-t-il art ? », Nelson Goodman, (1987), in D. Lories, *Philosophie analytique et Esthétique*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1988.

²¹ « De toute façon les acteurs n'incarnent pas des personnages. Alors on peut garder la même liberté qu'à la lecture. L'incarnation a quelque chose d'insultant où les acteurs s'imposent comme les objets finis de ce qui doit rester infini. » Claude Régy, *Espaces perdus*, Plon, Paris, 1991, p.132.

BIBLIOGRAPHIE

- Béhar A. « Le sens en ligne de fuite », *Mouvement*, N°26, 2004.
Monochrome(s), 1 à 15, tapuscrit inédit, 1998.
- Bouko C. « Le théâtre « postdramatique » entre phénoménologie et sémiologie :
Approche par la théorie des vecteurs de Patrice Pavis », Dijon, 2008.
- Copfermann É. *Conversations avec Antoine Vitez*, P.O. L. Paris, 1999.
- Dort B. *La représentation émancipée*, Actes-Sud, Le temps du théâtre, Paris, 1988.
- Grumberg J.C. *Maman revient pauvre orphelin*, Actes-Sud, papiers, Paris, 1999.
- Hjelmslev L. *Omkring sprogteoriens grundlaeggelse*, Akademisk Forlag, Copenhague, 1943,
(Traduction française par Una Canger & Annick Wewer : *Prolégomènes à une théorie du langage*, Éditions de Minuit, Paris, 1984).
- Kerbrat-Orrechioni C. *Les actes de langage dans le discours. Théories et fonctionnements.*
« *Quand dire, c'est faire* » : un travail de synthèse sur la pragmatique conversationnelle. (2001) Paris, Nathan.
- Kofman S. *Mélancolie de l'Art*, Galilée, Paris, 1985
- Lacoste J. « Le texte de théâtre n'existe pas », *Théâtre Public*, n°184, 2007.
- Larthomas P. *Le langage dramatique*, P.U.F., Paris, 1980, 2^{ème} édition.
- Marivaux P. *L'isle des esclaves*, Paris, 1725,
- Molière J.B. *Le Médecin malgré lui*, Paris, 1667
- Molinié G. & Viala A., *Approches de la réception*, P.U.F., Perspectives littéraires, Paris, 1993.
- Molinié G. *Sémiostylistique, L'effet de l'Art*, P.U.F., Perspectives littéraires, Paris, 1998,
- Monamy J. « Parole d'acteur : énonciation théâtrale », *Energeia*, N°2, Paris, 1996.
- Mouratidou E. « Énonciation et représentation théâtrale : le texte dramatique (é)mis en scène »,
Dijon, 2008.
- Novarina V. *La chair de l'homme*, Théâtre du Rond Point, Paris, 1995.
- Racine J. *Iphigénie*, Paris, 1675,
- Régy Cl., *Espaces perdus*, Plon, Carnets, Paris, 1991.