

Du “je” à l’impersonnel poétique et *vice versa*

L’acteur entre le personnage, le performeur et le témoin

Eliane Beaufigli

Etablir une corrélation entre le style de jeu et l’image de l’homme à une époque est certes tout sauf nouveau si on définit le travail de l’acteur comme mimésis de l’homme. Il est cependant tout aussi vrai que l’acteur n’est pas simplement représentatif de l’homme contemporain: «le genre de jeu et de représentation qu’un acteur peut accomplir de son vivant est soumis à l’esprit du temps et à des modes».¹ La question qui se pose ici diverge néanmoins un peu car nous aimerions étudier une représentativité particulière de l’acteur vis-à-vis de l’homme durant des moments eux-mêmes particuliers: ce sont des instants intégrés dans des mises en scène postdramatiques ou des performances, qui se revendiquent donc d’un fort héritage critique et d’effets d’étrangeté permanents, et que l’on peut pourtant qualifier de poétiques. Par “poétique”, nous entendons cet étonnement de la lecture poétique, qui nous fait partager une expérience supérieure, où nous avons l’impression de partager «le regard du poète», peut-être «un fonds poétique commun»,² où nous avons une appréhension pleine, à la fois sensuelle et intellectuelle. Nous ne sommes pas délivrés de toute compréhension, mais ne ressentons plus le devoir de compréhension critique et de linéarité. Les contradictions éventuelles sont “saisies” spontanément, et cette spontanéité dans la complexité et l’appréhension pleine est à elle seule un don inattendu. La principale caractéristique de ces moments est donc leur résonance insigne avec le spectateur, semblable à la résonance des paroles poétiques dans notre lecture, qui fait de la réception un “vivre” plus qu’un recevoir.³ Or ces moments nous semblent aller de pair avec un mode de jeu nouveau et à cet égard, typiquement contemporain.

Dans *La Vie des Marionnettes*,⁴ Peter semble s’abstraire de son rôle quand il abandonne un mode de locomotion “vraisemblable” et esquisse des pas légers, presque dansés: il s’abstrait du gestus, sans devenir pour autant un danseur. Il convient de

¹ Bernd Stegemann, *Schauspielen. Theorie*, Theater der Zeit, Berlin 2010, p. 12.

² Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Actes Sud, Saint-Etienne 1997, p. 12 et 57.

³ Nous nous appuyons sur le livre d’Henri Meschonnic, *Vivre poème*, Dumerchez, Paris 2006, qui décrit ce que signifie la poésie pour l’auteur.

⁴ Mise en scène d’Andreas Kriegenburg, Thalia Theater, Hambourg 2005.

noter qu’à ce moment, le personnage est sensé être en proie à l’insomnie en raison de pensées meurtrières vis-à-vis de sa femme, qu’il n’arrive ni à admettre ni à contrôler. Et cependant, aucune émotion ne peut être lue sur son visage. Voilà qui contribue tout autant que les gestes à abstraire Peter du contexte. L’acteur reste personnage tout en échappant au personnage, notamment à son expression et à son gestus; on saisit son devenir sans le saisir parce qu’il ne relève pas seulement de l’ordre du comprendre et que cette rupture recouvre une rupture avec nos traditions de jeu. Nous assistons en somme à un “vrai devenir”, qui trouve un écho en nous parce que nous devons penser autrement: dans l’étonnement, nous éprouvons aussi un devenir de spectateur.

Un autre exemple est emblématique: le début des *Sorcières de Salem*.⁵ On s’attend à des cris, des conflits entre les jeunes rebelles et les instances de l’autorité puritaine. Or la scène s’ouvre sur de gigantesques balançoires de dix mètres de haut, qu’on discerne lentement dans la pénombre, au gré du mouvement qui les porte doucement en avant, dans une vague et grandiose rotation autour de la scène. Les jeunes filles sont à peine visibles, elles semblent faire corps avec ces balançoires qui glissent sans heurt; avec le bruissement des cordes parent de la brise. Jouent-elles? Plus encore que Peter, elles ont juste besoin “d’être là”. Certes, cette scène symbolise le passage de la pièce présentant la danse à la Isadora Duncan des jeunes filles dans les bois la nuit; mais elle est bien plus que cela, elle réinvente la libération, la fait éprouver à nouveau. Comme dans les exemples évoqués plus haut, il y a un effacement de l’acteur pour un être assez indéfinissable, avec une forte connotation “humaine” de liberté (et de liberté esthétique). En cela, cet exemple rejoint celui de Peter. L’indétermination de l’acteur est liée à une très forte inscription dans la situation. Ces situations font elles-mêmes état d’un haut degré d’abstraction, elles sont fort construites. Elles sont le fruit d’une recherche conceptuelle aussi bien qu’artistique et technique. En ne répondant pas à nos attentes, elles nous transportent dans un hors-lieu, d’autant, on l’a dit, qu’elles sont loin de s’épuiser en symboles. La suspension n’exprime pas en premier lieu la folie ou la transgression, ni même l’au-delà de la normalité. Elle nous “met” ailleurs, transpose non seulement notre appréhension intellectuelle mais notre perception. C’est précisément parce que l’apparition des jeunes non-danseuses est inouïe que nous saisissons le caractère exceptionnel de leur transgression: autrement compréhensible qu’à travers une compréhension historique, *i.e.* non “engagée”, du contexte. Le jeu des acteurs durant les moments poétiques est donc beaucoup moins représentationnel qu’il ne l’est durant le reste de la mise en scène, ce qui contribue à l’activation de notre pensée. Dans le même temps cependant, ces moments sont

⁵ Il s’agit également d’une mise en scène d’Andreas Kriegenburg, au Thalia Theater à Hambourg, janvier 2006.

empreints d'une grande performativité: l'effet de l'espace et des mouvements nous saisit peut-être d'autant plus (neuro-mimétiquement) que la pensée est désarçonnée. Et cette corporalité contribue encore à la rupture de la réception. Jens Roselt souligne le rôle du corps dans la perception théâtrale, qui véhicule aussi la temporalité en étant un agent essentiel du devenir.⁶ Or l'inexpression des visages joint à l'ouverture de la signification permet peut-être d'être plus sensible à l'espace et aux gestes.

L'inexpression n'est pas ce faisant une condition nécessaire de l'abstraction. Dans la mise en scène *Des Brigands* de Schiller par Nicolas Stemann,⁷ où les frères Moor sont représentés par quatre jeunes gens à la parole chorique, Amalia se trouve seule en scène à la fin de la pièce. Nous comprenons l'incroyable demande d'Amalia à être tuée, que le spectateur lettré attend. Mais nous mettons du temps à comprendre qu'elle condense le texte de tous les personnages, que sa voix fraîche et légère transporte celle de tous les brigands alentour ainsi que celle du bienaimé. Et nous ne saisissons l'incroyable qu'au moment où elle dit sa mort au lieu de la jouer. Bien que parfois tremblante, sa voix reste en outre très posée, elle recule la violence sanguinaire de l'égorgeant à l'épée dans un imaginaire lointain et littéraire, pour ne garder de la rage dramatique du texte que la flamme de la vie accomplie, de l'amour éternel, d'une beauté sans faille. La solitude contribue à l'élévation de sa parole, contribue à donner l'impression d'une plénitude de l'être bien au-delà des contingences; le fait qu'elle transcende son enveloppe corporelle éphémère semble incarné. En enlevant à l'actrice la possibilité de l'individuel, elle se déploie comme impersonnelle, mais son impersonnalité est empreinte de subjectivité. Ce jeu dans l'entre-deux du personnage (elle reste l'actrice jouant Amalia) et la somme de tous les personnages en fait un vis-à-vis du public, un "je" qui ne contient pas mais qui renvoie à tous les "je". Un procédé semblable est utilisé par Laurent Chétouane, si ce n'est qu'il l'applique à toute la performance conceptuelle que constitue son *Tremblement de terre au Chili*:⁸ les trois acteurs disent le texte au nom du narrateur et de tous les personnages, mais par delà l'abstraction de la parole, le spectateur ne peut s'empêcher d'associer les discrètes expressions d'émotion à une impression poétique, concentrant une synthèse de la narration, une beauté scénique très dépouillée et l'humanité des acteurs. Là encore, on assiste à un "je" qui annule toute pensée de l'individu pour donner cours à une pensée en surplomb de soi. Non seulement il y a un autre humain qui luit dans le moment, mais la parole est susceptible d'être le prélude à une pensée vraiment collective, c'est-à-dire politique.

⁶ Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, Fink, München 2008.

⁷ Thalia Theater à Hambourg, 2008.

⁸ Schauspielhaus de Cologne, janvier 2012.

Les acteurs-personnages se rapprochent ici de l’être dramatique tel que le définit Pauline Boucher chez Daniel Danis: «l’être dramatique n’est plus véritablement humain, il n’est pas non plus animal, il n’appartient pas non plus à une surréalité. Il est simplement dans un univers entre tous ceux-là, *celui d’un devenir possible* qui pourrait le faire entrer dans l’une ou l’autre des catégories (homme, animal, créature fantastique, [ou chez nous, objet]). C’est sur cette tension que joue [l’acteur-personnage]». ⁹ Comment se fait-il cependant que ce soit précisément dans ce paradoxe de l’humain non humain que nous ressentions une résonance particulière?

La réponse livrée par Adrienne Goehler ne peut guère nous aider. Pour elle, l’acteur est devenu aujourd’hui une sorte de modèle, ce qui tient au développement des identités contemporaines. En effet, l’acteur est désormais décrit comme «artiste de la vie»: ¹⁰ il nous livre “un art de la vie”, qu’il conviendrait d’apprendre. Loin de vouloir répondre à un idéal-frère des années 1930 (expressionniste, surréaliste, personnaliste, artaudien), l’art rejoint la vie peut-être parce que la vie elle-même produit beaucoup plus de rôles conscients et de contraintes, si bien que l’individu cherche en vain au quotidien à s’émanciper des rôles. Toujours est-il que la prise de conscience de ces rôles remonte aux années 1950-1960 dans une société développée avancée, notamment grâce à l’illustre ouvrage d’Erwin Goffmann, *The Presentation of Life in Everyday Life* (1959). Les exemples de réflexion sur les différentes perceptions de soi et des autres sont désormais légion au théâtre et s’appuie souvent sur le recours à l’image ou le son numériques, pour représenter la distance de soi à soi: qu’on pense aux expériences multiples d’Ivo van Hove, par exemple dans le *Antonioni-Project*, ¹¹ où le thème de l’incommunicabilité et du désamour est lié à celui de la difficile autoréflexivité par le biais de nombreuses images qui exposent les décalages avec les autres et avec soi; qu’on pense à des dispositifs plus minimalistes comme récemment *Bedroom Eyes* de Cyril Teste, ¹² où l’acteur s’efface pour laisser place à des enregistrements de son enfance. Il existe cependant là une différence majeure avec les moments poétiques: ceux-ci en effet ne font pas état d’une réflexivité directe sur le rôle, ne font guère du personnage ou de l’acteur *une question* (ce qui continuerait à les situer dans le prolongement du théâtre critique). Ils font tout au plus montre d’une réflexivité médiatare, par la force des choses,

⁹ Voir Pauline Bouchet, *La dramaturgie des “flous”*, «L’Annuaire théâtral», Montréal, 47, Printemps 2010, pp. 69-83:75.

¹⁰ Adrienne Goehler, *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Campus Verlag, Frankfurt am Main 2006.

¹¹ Dans ce projet de 2010 au Toneelgroep à Amsterdam, Ivo van Hove a élaboré une synthèse des trois films d’Antonioni, *L’avventura*, *La notte*, *L’eclisse*.

¹² Spectacle créé en 2012 à l’IRCAM avec la compagnie MXM, joué ensuite en septembre 2013 au 104 à Paris et en d’autres lieux.

l'acteur s'inscrit dans le continuum de la représentation, reste donc rattaché, *quoi qu'il fasse*, au rôle. Pour M. Warstat, le discours sur l'acteur comme «artiste de la vie» s'étend cependant au-delà de cette réflexivité attisée par la multiplication des images et des «réflexions de soi» (plus ou autant que *sur soi*). S'abstraire de toutes les contraintes, de toutes les identités, s'élever au-dessus d'elles fait en effet partie selon lui des idéaux contemporains.¹³ L'abstraction et l'incarnation de cet "idéal" seraient par conséquent achevées durant les moments poétiques.

Une autre piste expliquant la résonance particulière à l'acteur durant les moments poétiques pourrait être livrée par une étude à la fois anthropologique et pratique du jeu actuel (dans les sphères germaniques à l'origine). Selon les analyses de l'ancien directeur du théâtre d'Heidelberg, Hubert Habig, l'acteur contemporain se meut sur une sorte de crête, entre activité et passivité, et cette forme de jeu pourrait prédisposer au jeu impersonnel mais emprunt de subjectivité des moments poétiques. En effet, la «force performative»¹⁴ de l'acteur ne se nourrit pas de la volonté ni de l'intention de l'individu parlant, mais «de l'héritage de pratiques plus anciennes et supra-personnelles, d'ordre langagier ou non langagier».¹⁵ L'acteur n'est pas mû par le désir d'acquérir et de transmettre un savoir mais son action consiste à «sonder les frontières paradigmatiques de la connaissance».¹⁶ Son objectif n'est pas d'arriver à une vérité mais à une expérience. «La recherche de la vérité se produit à un autre niveau».¹⁷ Il existe «une charnière essentielle dans l'acte d'incarnation [...] entre le devoir-être et l'être, du cadre, avant tout actif, au remplissage, avant tout passif, du personnage».¹⁸ Le cadre (scénique et textuel) joue en effet un rôle majeur non seulement dans l'appréhension du spectateur, mais aussi dans le jeu de l'acteur si l'on en croit l'exemple extrême de David Barlow, restant "inséré" dans la pièce d'Heiner Müller et le rôle longuement appris de Flint même en pleine campagne, loin de toute scène et de tout décor.¹⁹ Dans le théâtre en établissement *a fortiori*, le cadre est porteur d'une "fonction indexicale" du représenté auquel l'acteur aussi est sensible. De plus, «tout processus de présence ostentatoire travaille avec des moyens et des signes qui renvoient à sa processualité, l'expliquent en partie et aboutissent en cela à une réflexivité de l'usage des

¹³ Matthias Warstat, *Von der Pflicht, Schauspieler zu sein*, in J. Roselt (Hg.), *Schauspielen heute*, Transcript, Bielefeld 2011, pp. 203-215:211.

¹⁴ John Searle, *Ausdruck und Bedeutung*, Suhrkamp, Frankfurt 1982.

¹⁵ S. Krämer, *Sprache, Sprechakt, Kommunikation*, Suhrkamp, Frankfurt 2001, p. 144.

¹⁶ Hubert Habig, *Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein*, Winter, Heidelberg 2010, p. 151.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Performance réalisée dans la campagne autour de Berlin, après des répétitions traditionnelles de la pièce *L'Émigrante* d'Heiner Müller (*Die Umsiedlerin*, 1961).

signes».²⁰ Pour Habig en effet, il est contradictoire d’affirmer, comme le font les tenants les plus “extrémistes” du jeu performatif mais aussi Eugenio Barba avec sa conviction de la pré-expressivité, que le savoir peut être suspendu, même temporairement, ou alors il s’agit d’une «coquetterie intellectuelle»... Quoi qu’on fasse, le matériel, quel qu’il soit, parle toujours, n’est jamais indifférent. Quand l’actrice d’Amalia “parle sa mort”, elle sait bien qu’elle agit contradictoirement avec les signes, qu’elle renvoie à une réflexion sur la parole, et ce savoir habite aussi sa présence, contribue à sa plénitude en dépit de, c’est à dire avec, sa résistance aux attentes du spectateur. De fait, l’impression de plénitude éveillée par les moments poétiques tient précisément à ce que l’effet performatif soit *allié* à la réflexion, produisant cet effet d’ensemble de plénitude, suffisamment magique en lui-même. On pourrait néanmoins imaginer qu’il se produit chez le spectateur (et non chez l’acteur) une suspension du savoir, de la *res cogitans*, si bien qu’on aboutirait à une union avec l’être de la scène, qui serait mystique plus que poétique. Si Habig souligne à juste titre la maturité du spectateur qui accepte de se laisser aller au-delà de ses attentes et de sa compréhension intellectuelle, ne s’appuyant parfois que sur des bribes de mot, des esquisses de compréhension, des interstices de vision, combien grande doit être la maturité de l’acteur, se laissant aller au mélange de la fiction avec l’expérience dans un réel amalgamé. Pour Habig, un jeu aussi complexe ne peut se développer qu’en se laissant “infecter” c’est-à-dire affecter par l’événement concret. Ce qui nous ramène au soubassement corporel de l’émotion et de la signifiante. De la sorte, l’acteur ne s’adonnerait pas de manière impuissante à des processus physiques et émotionnels, quelque déterminés ils soient par notre vécu. Il se livrerait aux associations du corps et de l’esprit. Et cette façon de se livrer à une situation qui éveille des réactions d’une teneur semblable à celle des réactions qui suivent le principe de réalité (par exemple grâce aux neurones miroirs) constituerait encore une «prise de conscience libératrice».²¹ C’est une manière de savoir comment on fonctionne, tout en faisant fusionner les principes de plaisir et de réalité. Habig admet qu’il existe des limites à son étude, parce qu’il ne voit pas bien comment analyser la sélection par l’acteur du matériel qui lui vient. Cette sélection est assurément intuitive, mais elle représente un horizon de possibles ancré dans le réel. En tout cas, les études actuelles du jeu convergent. Comme le dit le directeur de la prestigieuse école Ernst Busch à Berlin-Est, cela fait longtemps que les acteurs n’apprennent plus à jouer «comme si»... quoiqu’on continue bien entendu à leur enseigner la méthode Stanislavski en premier lieu.²² Fait est que dans la pratique actuelle du plateau en Allemagne, qui est pourtant le

²⁰ H. Habig, *Schauspielen...* cit., p. 152.

²¹ Ivi, p. 167.

²² Bernd Stegemann, *Schauspielen als Beruf*, in J. Roselt (Hg.), *Schauspielen heute*, Transcript, Bielefeld 2011, pp. 215-238.

pays du “théâtre des metteurs en scène” (*Regietheater*), “le jeu dans la situation” est devenu plus important que tout le travail de régie. On est dans des situations davantage que dans des instants d’un concept global, et le metteur en scène n’est plus là pour tirer toutes les ficelles, en particulier dans le théâtre postdramatique ou non dramatique tel qu’il est apparu dès la fin des années 1970. L’acteur est «sujet de l’initiative», il «a son personnage»,²³ tout en étant «objet d’un processus qui laisse des traces en lui». ²⁴ Il convient de distinguer entre le “soi” et le “je”, comme le fait remarquer Habig en s’appuyant sur Ricœur.²⁵ Le soi n’est ni aux commandes, ni passif, ni tout à fait conscient et rationnel ni purement intuitif. Il est sujet tout en n’étant le sujet de personne. Il se découvre et se construit tout en se laissant aller. Il existe un processus constructif, un venir à soi, dans le dessaisissement du jeu. L’acteur est donc bien en jeu de manière existentielle... En ce qui concerne les moments poétiques, comme l’acteur est moins attaché à la représentation, on peut supposer qu’il est davantage “sujet de l’initiative”. Dans le même temps, il a moins besoin de l’être. Ce qui crée un double espace de liberté supplémentaire, même si sa possibilité est due à l’initiative du metteur en scène. Il y aurait donc un écho de cette liberté dans l’appréhension du spectateur. Si par surcroît, l’acteur fait face au public, la dimension d’appel s’en trouve intensifiée pour les deux parties, l’acteur joue un “je” détaché de tout “je” mais auquel il est difficile de s’abstraire de toute subjectivité.

Peut-être peut-on aller plus loin dans la recherche de la résonance en se référant aux travaux récents de Judith Butler sur l’identité et aux études de l’autoperformance contemporaine par Philipp Schulte pour qui l’acteur manifesterait une forme d’identité contemporaine, plus exactement, de prise de conscience récente de l’identité et de ses fictions. On verrait dans les acteurs-personnages un écho de la recherche perpétuelle de soi, de notre invention perpétuelle de nous-mêmes, et en ceci apparaîtrait comme un “fond” humain: une «substance de la non-substantialité humaine»²⁶ alimentée à “tous les fonds” humains, le corps, le sémiotique, les discours; une recherche de soi à laquelle personne n’échappe, qui est une volonté d’émancipation, de création; le dévoilement d’une sorte de non-être, d’être impossible: Peter est à la fois désespéré et en dehors de son désespoir, dans des pas qui le libèrent de son personnage tout en le nourrissant d’impressions de jeu et d’éman-

²³ En référence à Erika Hammer qui part du principe que l’être humain ne «s’a» jamais, comme l’affirme Novalis. Voir Erika Hammer, *Erzähltext als “bleibendes Vergehen” im akustischen Augenschein – performative Ausdrucksmodi par Hermann Burger*, in E. Hammer, E. Sandorfi (Hg.), *“Der Rest ist – Staunen”*. *Literatur und Performativität*, Praesens Verlag, Wien 2006, pp. 290-317.

²⁴ H. Habig, *Schauspielen...*, cit., p. 353.

²⁵ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990.

²⁶ Il va sans dire qu’une telle expression est provocante et absurde, et ne saurait être retenue autrement qu’à des raisons pédagogiques d’illustration de notre besoin de “thétiser”, d’enfermer toujours notre discours dans des catégories claires et redondantes...

cupation; mais aussi Amalia réunissant tous les dire par delà sa mort. Or c’est précisément le dévoilement de cet être impossible qui semble illustrer des thèses fondamentales de Wolfgang Iser et de Judith Butler. Dans ses réflexions sur l’auto-performance contemporaine, Philipp Schulte se fonde en effet sur ces thèses qui lui semblent fortement converger dans leur appréhension de la créativité, même si les premières se réfèrent au roman,²⁷ et les secondes, on le sait, à l’identité en général. Les deux penseurs conçoivent de fait la nécessité de subvertir les fictions si on ne veut pas s’y enfermer, que ce soit la fiction romanesque ou les fictions identitaires sur lesquelles chacun s’appuie pour agir (penser, parler). Quand, d’une manière ou une autre, une fiction se dévoile pour ce qu’elle est, et qu’on s’en écarte, elle ouvre en définitive un nouvel espace de liberté. Dévoiler la fiction ou la fausse identité, puis utiliser cet espace de liberté par rapport au discours fictionnel, c’est pour Iser et Butler faire preuve de subversion... quasi-nécessaire. On rappelle que Butler a de manière particulièrement claire réfléchi sur la notion d’identité performative et de mise en scène de soi. Il est essentiel de revenir sur ses analyses majeures en ce domaine puisqu’elles nous aident à appréhender et le jeu des acteurs, et les réactions des spectateurs vis-à-vis de ce jeu particulier.²⁸

Butler part notamment de la division subjective que chacun connaît entre l’image unifiée de nous-mêmes que nous renvoie le miroir, et le moi imaginé, toujours en quête de cohérence, de continuité et de permanence. De ce fait, nous avons tendance à nous situer dans l’imaginaire, à élaborer des fictions de nous-mêmes qui restituent l’impression de cohérence et d’unité. D’autre part, la “substance” de soi, notre élaboration d’une identité *i.e.* d’une unité de la personne est une condition de la compréhension de soi. Le sujet s’appuie sur la catégorie grammaticale du “je”, sur les discours, langagiers ou non, qui l’entourent,²⁹ sur des normes qui le précèdent pour “se dire”. Simplement, c’est en se disant qu’il se constitue: son dire est performatif, son identité donc également. S’il sent qu’il n’est pas en adhésion avec

²⁷ Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002.

²⁸ Nous reprenons ici les présentations des deux pensées de la fiction romanesque d’Iser et de la fiction identitaire de Judith Butler par Philipp Schulte, dans les chapitres I.2. et I.3. de sa thèse: *Butlers Konzept performativer Identität et Performative Identitäten als substanzfingierende Akte*, in P. Schulte, *Identität als Experiment: Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*, Peter Lang, Frankfurt 2011. Schulte prend appui sur les trois principaux livres de J. Butler (dont nous indiquons les éditions françaises): *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion*, préface d’Eric Fassin, traduction de Cynthia Kraus, La Découverte, Paris 2005; *Ces corps qui comptent; de la matérialité et des limites discursives du «sexe»*, traduit par Charlotte Nordmann, Éditions Amsterdam, Paris 2009 et *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, préface de C. Nordmann et de Jérôme Vidal, traduction de C. Nordmann avec la collaboration de J. Vidal, Editions Amsterdam, Paris 2004.

²⁹ Butler part bien entendu de la célèbre notion du discours élaborée par Foucault, qui se structure autour de propositions capables de déterminer le vrai et le faux. Il est évident que le discours représente pour Butler comme pour Foucault un pouvoir, préexistant et surplombant tout individu.

un discours, il développera soit un sentiment d'échec, le plus souvent occulté ou "soigné" par l'imaginaire, soit un contre-discours. Voilà le cœur de ce que Butler appelle subversion, qui se produit dans le comique, la parodie, ou la création de propositions divergentes, voire de nouveaux discours. Cette analyse met fin à la notion de substance préexistante (prolongement de la notion de substance divine de l'homme), d'un noyau de l'être prédiscursif et préexistant. En effet pour Butler, il est certain que nous ne pouvons nous référer à une part de nous-mêmes pré-discursive, puisque l'accès à cette part de nous-mêmes ne peut être que discursif. Certains penseurs se sont élevés contre cette appréhension du sujet appelée post-souveraine, car le sujet ainsi perçu n'a pas en sa maîtrise le cœur des discours sur lesquels il se fonde pour se constituer. Cependant, le sujet est de la sorte perpétuellement en train de se constituer de manière performative. Il est conduit à se réfléchir sans cesse, plus le processus est conscient, plus la réflexion est importante. Et à l'instant où naît la réflexivité, le sujet constitue lui aussi une forme spécifique de pouvoir. Butler a ainsi été menée à mettre de plus en plus l'accent sur la liberté d'action du sujet.

C'est donc la mise en scène de soi qui amène l'être humain à réfléchir sans cesse sur soi, *i.e.* sur les discours qu'il reprend plus ou moins quand il les applique à lui-même. Or cette mise en scène de soi représente de ce fait «un espace de possibles (de l'interprétation de soi)».³⁰ Les possibles sont, pour Iser, dérivés de notre imaginaire – et non de discours comme chez Butler –, mais les deux penseurs se rejoignent en voyant l'homme comme «l'ensemble de ses possibles», sachant que cet ensemble n'est pas donné comme substance mais vient d'un «incessant devenir»³¹. Dans les moments de rupture, tout se passe comme si l'acteur exposait cette processualité. Or «[la] montrer fait de l'auto-performance toujours une performance des possibles, et non une simple reproduction de la réalité». On retrouve l'idée d'une sorte de vérité de l'être humain dans le dévoilement de la non-substantialité et de la mise en scène de soi, qui fait écho au dévoilement de la mise en scène d'un non-être sur la scène, et une adhésion aisée à des possibles qui apparaissent comme tels plus que comme des façons d'être réelles.

Mais cela va plus loin. En montrant la processualité, «en sortant de soi dans la mise en scène de soi, une personne doit rester présente à soi, car elle ne pourrait rien mettre en scène autrement. S'ensuit un état ex-statique: la personne "s'a" en devenant extérieure à elle-même».³² Quand l'acteur-personnage semble sortir de soi en devenant un autre soi, meilleur car non attendu, non saisissable et libérateur par rapport aux schèmes (d'appréhension), ce processus a pratiquement valeur de

³⁰ W. Iser, cité in Schulte, *Identität...* cit., p. 138.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*

modèle, ou du moins, produit ce qui ne peut être reproduit mais nous reproduit dans notre processualité. Il a une dimension généralisable, génère un mouvement identificatoire sans que le spectateur s’identifie ni à l’acteur ni au personnage. «Une identité dévoilée de cette manière renvoie paradigmatiquement à la mise en scène performative d’identités en général».³³ L’acteur est proche de devenir un représentant du spectateur en tant que personne, d’autant qu’il a déjà une dimension «antifictionnelle»:³⁴ il renvoie à la réflexion que nous avons comme spectateurs vis-à-vis des personnages et personnes sur scène, ainsi que vis-à-vis du théâtre comme fiction ou discours sur le monde. Mais il apparaît peut-être surtout libre et souverain: libre des acceptions qui pourraient l’enfermer, souverain parce que mettant à profit sa liberté pour “être” de façon plus complète, plus originale, en dehors des acceptions courantes, exerçant souverainement la liberté de son imagination et sa mise en acte.

Mais, objectera-t-on, l’acteur poétique reste souvent dans l’indétermination; il ne met pas complètement en scène une autre identité en se retirant du “je”. Cependant, là gît encore une potentialité utopique du moment: le retrait du “je” dans une forme de “je” abstrait, non fixé, constitue une forme de suspension du mouvement extatique; avant d’aboutir à un autre soi, il ouvre l’espace de la transformation de la mise en scène de soi; non seulement il ouvre l’espace de la pensée et du possible (l’espace de la subversion aussi) mais il est le mouvement même de la liberté. Ce faisant, il fait preuve d’une autre souveraineté que celle qui consiste à “s’avoir”: la souveraineté du jeu. Celle-ci est dans tous les cas déterminante: on jouit du jeu dont l’homme peut jouir, y compris et justement quand il est sensé être en proie au désespoir comme Peter. La liberté poétique est ici à la fois une jouissance de l’imagination et une liberté d’action. Dans le cas d’Amalia, il y a à la fois une forme d’accomplissement du sujet Amalia et un jeu souverain avec les “je” possibles dans l’être dramatique impossible et indéterminé.

Un autre élément peut nous sembler réfractaire à cette mise en convergence des théories philosophiques et de la perception théâtrale de l’acteur au cours des moments poétiques: les processus de subversion et de créativité paraissent liés à la volonté et à la conscience de soi. Cela peut certes correspondre au travail de réflexion sur le rôle chez l’acteur ou chez le metteur en scène, auquel cas ce processus est redevable à une grande réflexion esthétique. Compte tenu de la dimension physique et rythmique de la production théâtrale, du silence aussi de nombreux

³³ *Ibid.*

³⁴ Hans Ulrich Gumbrecht utilise ce terme car les éléments d’un roman qui se réfèrent au langage et à la fiction romanesque «n’ont plus de statut fictionnel». Voir H. U. Gumbrecht, *Lebenswelt als Fiktion*, in D. Henrich, W. Iser (Hg.), *Poetik und Hermeneutik. Funktionen des Fiktiven*, Fink, München 1983, pp. 240-275:249.

moments poétiques, la subversion des fictions identitaires ou théâtrales pourrait également s'ancrer dans le sémiotique tel que le conçoit Julia Kristeva dans *La Révolution du langage poétique*.³⁵ Si le dépassement du sémiotique constituait à l'origine la condition d'apparition du symbolique, on rappelle que le sémiotique représente pour Kristeva l'hétérogène, le pulsionnel, ce qui est exclu du symbolique par excellence. Cependant ce domaine continue à exister en nous, et parce qu'il ne peut être intégré par le symbolique, il provoque des dérangements, des tensions, ou apparaît dans les arts et la poésie. Il n'y a donc pas contradiction et exclusion radicales des deux dimensions, puisque le symbolique laisse apparaître des traces du sémiotique et que celui-ci a besoin de se manifester.³⁶ Or

l'énergie pulsionnelle se décharge dans le symbolique sous forme de rythme ou de timbre de la voix, sous forme de gestes ou de mouvements du corps, de prosodie ou de jeux de mots, de rires ou de pleurs, de balbutiements, soupirs ou bégaiements, de lapsus, de glossolalie ou de quelque bruit corporel incontrôlable, bref: sous forme d'expressions pulsionnelles et matérielles non signifiantes [...] qui rompent la cohérence du sens constitué. Un langage qui recourt à des tactiques ciblées pour promouvoir ces formes d'expression est un langage poétique.³⁷

On retrouve là de nombreux points communs avec la poésie sensuelle à laquelle aspirait Artaud et qui a également inspiré Kristeva. Nous rappelons qu'Artaud cherchait précisément un «langage concret conçu pour les sens et indépendant du verbe, qui doit d'abord satisfaire les sens [...] une poésie pour les sens comme pour le langage. Et cette langue corporelle, concrète, ne se produit au théâtre que si les pensées qu'elle exprime se soustraient au langage articulé».³⁸

Les interviews des metteurs en scène témoignent en tout cas de leur volonté à se laisser guider par l'instant, par des processus poétiques spontanés donc: qu'il suffise de penser au mode de création de Pollesch, entièrement incertain jusqu'à la première parce que tributaire de toute nouvelle improvisation des acteurs; ou aux propos de Kriegenburg,³⁹ pour le moins réfractaire à tout système de création, hostile aux concepts fermés de mise en scène, fondamentalement ouvert à une collaboration avec les acteurs, souvent mis à contribution comme danseurs, musiciens, artistes circassiens, tandis que le metteur en scène change régulièrement ses

³⁵ Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, PUF, Paris 1973. Pour une présentation plus détaillée du maître ouvrage de la philosophe, on pourra se reporter au premier chapitre de notre thèse, *Violences sur les scènes allemandes*, PUPS, Paris 2010.

³⁶ La pensée de Kristeva offre donc une voie pour intégrer la corporalité dans le modèle de l'identité performative de Butler.

³⁷ P. Schulte, *Identität...* cit., p. 144.

³⁸ Antonin Artaud, *La mise en scène et la métaphysique*, in *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964, pp. 49-73.

³⁹ Nous nous référons à une interview menée avec le metteur en scène le 16 avril 2013.

casquettes de scénographe, régisseur et chorégraphe. Dans tous les cas, il faut tenir compte du fait que le sémiotique et le performatif s’allient à l’entrée dans un “autre discours”, bref, que la rupture qui prélude au moment poétique est plurielle, si bien qu’elle ne peut le plus souvent être appréhendée comme orchestrée car certains pans de la représentation échappent toujours en ces moments intenses.

Last but not least, un dernier élément contribue à ce que l’expérience des moments décrits soit poétique plus que simplement identificatoire voire mystique: c’est leur structure dialogique. Quelle que soit l’abstraction de l’acteur quand il est en grande partie lui-même, ou pour lui, il nous fait face, souvent au sens propre: d’un visage à l’autre. Quand des jeunes filles se balancent hors de tout regard, l’installation de l’*opsis* est de taille gigantesque, comparable à celle du *theatron*, si bien que l’espace des spectateurs fait face à l’espace de la scène animée. Et cette tension entre les deux espaces et les deux modes d’être est synonyme d’appel, crée une union par delà les désunions, bref, elle est particulièrement intense dans l’impression de son dépassement.

Certes, le fait que l’acteur ou le metteur en scène ne soit plus forcément porté par une volonté de communication peut favoriser une forme de monologue de la scène: c’est en particulier le cas quand l’acteur ne s’adresse à personne et ne se tourne pas vers le spectateur, comme chez la femme dans le filet, les jeunes filles sur les balançoires. Mais c’est aussi comme cela qu’on a l’impression que les acteurs sont pour eux-mêmes et qu’on peut participer subrepticement, par un hasard bienvenu, à cet être-là. Dans la suspension du dialogue peut se constituer une nouvelle communication, un écho. Elle nous renvoie à l’impossibilité de disposer de notre existence, au caractère fugitif de l’être et de la conscience, si bien que l’événement insaisissable, fugitif, devient l’écho de notre «situativité».⁴⁰

On voit à la lumière de ces réflexions qu’il n’est point besoin de convoquer une forme paradoxale d’authenticité pour expliquer la résonance aux acteurs durant les moments poétiques. On sait bien qu’une authenticité au théâtre n’est jamais qu’une «immédiateté médiate ou médiatisée».⁴¹ Même si on revient à des moments “authentiques”, qui ne sont a priori guère esthétisés, qui sont subversifs peut-être, dans le sens d’une recherche d’une démarcation par rapport à d’autres “discours”, styles de jeu, normes du metteur en scène, ces moments sont ensuite repris, rejoués, et il n’est possible de les penser ni en termes d’authenticité ni d’illusion. Le spectateur se place également au-delà de cette notion d’authenticité. Si on ressent une parenté avec l’acteur, c’est éventuellement dans la complexité de la mise

⁴⁰ E. Hammer, *Erzähltext als “bleibendes Vergehen” im akustischen Augenschein – performative Ausdrucksmodi par Hermann Burger*, in E. Hammer, E. Sandorfi (Hg.), *“Der Rest ist – Staunen”...* cit., p. 304.

⁴¹ Hajo Kurzenberger, *Vorwort*, in Jan Berger, Hajo Kurzenberger (Hg.), *Authentizität als Darstellung*, Universität, Hildesheim 1997, p. 10.

en scène de soi qui n'arrive jamais à soi, mais qui traduit ce faisant justement une recherche typiquement humaine. La conscience du *non-besoin de l'identité avec soi*, comme personnage ou comme acteur, fait écho à celle du spectateur, qui ne sait pas s'il est spectateur d'acteur, de personnage ou de performeur, et dans la faille ainsi ouverte gît peut-être une dynamique subversive et confortatrice à la fois, réconfortante dans son mode de subversion créatrice telle que la conçoivent Butler (subversion de discours) ou Kristeva («remontée du sémiotique»). Mais cette conscience du *non-besoin de l'identité avec soi*, comme personnage ou comme acteur, fait également écho à celle du désir de découverte du spectateur: désir d'aller au-delà de ses limites, d'être libéré de ses limites dans l'impersonnel, bref, désir d'autres possibles, qui va lui-même au-delà des principes de réalité et de plaisir, qui les fait se rejoindre sans s'opposer.

Bibliographie

- Bernd Stegemann, *Schauspielen. Theorie*, Theater der Zeit, Berlin 2010.
- Jacques Lecoq, *Le Corps poétique*, Actes Sud, Saint-Etienne 1997.
- Henri Meschonnic, *Vivre poème*, Dumerchez, Paris 2006.
- Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, Fink, München 2008.
- Pauline Bouchet, *La dramaturgie des "fous"*, «L'Annuaire théâtral», Montréal, 47, Printemps 2010.
- Adrienne Goehler, *Verflüssigungen. Wege und Umwege vom Sozialstaat zur Kulturgesellschaft*, Campus Verlag, Frankfurt 2006.
- Matthias Warstat, *Von der Pflicht, Schauspieler zu sein*, in Roselt (dir.), *Schauspielen heute*, Transcript, Bielefeld 2011.
- Hubert Habig, *Schauspielen. Gestalten des Selbst zwischen Sollen und Sein*, Winter, Heidelberg 2010.
- Bernd Stegemann, *Schauspielen als Beruf*, in Roselt (dir.), *Schauspielen heute*, Transcript, Bielefeld 2011.
- Erika Hammer, *Erzähltext als "bleibendes Vergehen" im akustischen Augenschein – performative Ausdrucksmodi par Hermann Burger*, in E. Hammer, E. Sandorfi (dir.), E. Sandorfi (Hg.), *"Der Rest ist – Staunen". Literatur und Performativität*, Praesens Verlag, Wien 2006.
- Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris 1990.
- Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre - Perspektiven literarischer Anthropologie*, Suhrkamp, Frankfurt 2002.
- Philipp Schulte, *Identität als Experiment : Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*, Peter Lang, Frankfurt 2011.
- Hans Gumbrecht, *Lebenswelt als Fiktion*, in Dietrich Henrich, Wolfgang Iser (dir.), *Poetik und Hermeneutik. Funktionen des Fiktiven*, Fink, München 1983.
- Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, PUF, Paris 1973.
- Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964.
- Hajo Kurzenberger, *Vorwort*, in Berger, Jan, Kurzenberger, Hajo (Hg.), *Authentizität als Darstellung*, Universität, Hildesheim 1997