

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 38, 2023

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

Survoler le jeu du comédien contemporain entre texte et performance

MAI HUSSEIN

ABSTRACT

Rising from a collaboration between Stanislavski and Brecht, this study explores how the contemporary theater, in its textual and scenic structures, requires a new type of an actor who had to remediate the gap between text and representation. To reflect the new type of “stage writing” and performative forms, the actor’s body becomes a mean

of expression, a blank page that captures all signs and translates them to the spectator by the mediation of the “performed words” and gestures crossing it.

KEYWORDS: *Performance, distanciation, fragmentation, postmodernism*

AUTORE

Mai Hussein graduated from Alexandria University in Egypt (French Dept.) where she had her Master degree in 2003 in French Theatre. She had her doctoral degree in French Language, Literature and Linguistics in 2014 from University of Alberta. Now, she is an Assistant Professor of French at Concordia University of Edmonton. Her specialization is in theatre and performance studies, with a special interest in the inter/multi-disciplinary and psycho-analytical approaches. Her research interests are related to social justice, addressing issues of diversity and equity: gender, race, ethnicity, human rights, violence, sexuality, identity, immigration, exile, dis-belonging, post-traumatic experiences, time, and space.

Mai.hussein@concordia.ab.ca

« Un acteur qui n'a que du sens et du jugement est froid. Celui qui n'a que de la verve et de la sensibilité est fou »

DIDEROT

Dès le XVIII^e siècle, l'art dramatique corporel semble osciller entre ces deux pôles de la loi d'équilibre : la passion et le jugement. Or, tout au long du XX^e siècle, le centre d'attraction au théâtre n'a cessé de changer. Par conséquent, il était difficile de parvenir rapidement à un type d'acteur équilibré. Si l'acteur-interprète fut le roi du théâtre à la fin du XIX^e siècle, si l'auteur régna en maître au début de ce siècle, si le metteur en scène a pris le pouvoir sur le plateau pour plus d'une trentaine d'années, c'est l'acteur-créateur qui prendra la relève à l'époque contemporaine. Or, ce nouveau type d'acteur n'est pas venu *ex nihilo*, c'est un long trajet qu'il a dû entreprendre : de Stanislavski, il apprend à *incarner* le personnage ; de Craig, il connaît la « sur-marionnette » ; de Meyerhold, il participe à la « biomécanique » ; de Brecht, il s'initie au jeu distancié ; de Grotowski, il apprend le jeu de l'acteur-saint, d'Artaud, il s'ouvre au langage physique ; de Brook, il connaît le dépouillement du jeu ; du théâtre asiatique, il s'exerce à l'art total et de Novarina, il maîtrise la parole.

Cependant, à l'époque contemporaine, dès le jour où Barthes annonce « la mort de l'auteur », et où Artaud revendique un langage propre à la scène, le fossé entre texte et représentation se creuse davantage et l'acteur se trouve dès lors dans un entre-deux troublant. Ce fossé donne naissance à un élément intermédiaire qui n'est ni le texte, ni la représentation, mais le texte représenté, qui exige un nouveau type d'écriture dite « scénique » et de nouvelles formes *performatives*. Dès lors, l'acteur doit s'adapter, non seulement à l'incohérence et au désordre qu'une telle transition peut engendrer, mais aussi à un autre système hybride jusque là inconnu. L'émergence d'une nouvelle forme d'écriture se trouve d'autant plus revendiquée par la floraison des théories (post-) qui proposaient une nouvelle perspective sur toute une époque : post-modernisme, post-colonialisme, post-identitaire, postdramatique, etc. C'est surtout avec « la perte du grand récit unificateur » (Ryngaert *Lire* 65), ou comme le formule Lyotard « la perte des méta-récits », associée au post-modernisme, que la société contemporaine remet tout en question. Vient ensuite le déluge de Mai 68, cette crise que je considère comme le début de la globalisation ou de la mondialisation théâtrale, et pousse à tout réévaluer. Dans cet univers chaotique qui s'élargit à une vitesse vertigineuse, le corps de l'acteur, jusqu'alors délaissé et négligé, se dépouille et devient le support, l'instrument à travers lequel la totalité de l'être s'exprime. Le corps revient ainsi à sa dimension naturelle de surface vide, de page blanche, qui peut s'ouvrir à la nature et accueillir les signes d'une parole expressive, rendue sensible au spectateur par la médiation de la parole écrite ou le

geste qui le *traversent*. Les théories du jeu de l'acteur se multiplient alors pour permettre à ce nouveau *démiurge* de recréer sa langue propre, celle du corps. Il doit être prêt car au XXI^e siècle, il doit côtoyer les images technologiques qui envahissent la scène et établir un dialogue avec ces images dédoublées, fragmentées et amplifiées de son propre corps. Il devait alors apprendre comment jouer son absence et décrire l'étendue où il se perd par un langage corporel, des voix emblématiques ou même des silences plus éloquents que les mots. Mais là une question s'impose : quel type d'acteur faut-il avoir pour répondre aux exigences de ce théâtre de l'extrême-contemporain ? Quelle dette doit-on reconnaître envers les précurseurs sur ce sujet ? Y-a-t-il une chance de fusion entre un théâtre de la passion et un théâtre du jugement ?

De tous les pédagogues et théoriciens du jeu théâtral qui ont fait leur apparition au XX^e siècle, Stanislavski et Brecht se sont imposés comme deux pôles qui se repoussent. Pourtant, on a souvent affirmé qu'un acteur dosant les deux méthodes serait le type idéal nécessaire pour l'époque contemporaine. Or, avant d'affirmer si la scène théâtrale exige ce type d'acteur qui naît du mariage entre la méthode stanislavskienne et celle brechtienne, et sans s'élancer dans une étude théorique sur les débats entre les deux systèmes et les jugements de réconciliation entre eux, il importe de faire un survol sur le processus et la portée de chacune de ces méthodes. Au début, le système de Stanislavski reposait sur un travail intérieur, exclusivement psychologique, pour la création du personnage. Il fallait que l'acteur fasse appel à sa « mémoire affective » pour y puiser les ressources qu'il investira dans le travail « d'incarnation ». Peu après, à l'instar de son élève Meyerhold, Stanislavski a eu l'audace de renouveler son approche et de reconnaître l'importance de l'aspect physiologique de l'acteur. Si la première étape du *système* exigeait le surgissement forcé de l'inspiration, dans la deuxième étape Stanislavski exigera le contrôle de cette inspiration en établissant une relation entre les appareils physiques et psychiques de l'acteur. Or, l'essentiel demeure, bien entendu, non le côté physique mais psychologique. L'introduction des actions physiques ne vise qu'à mieux cerner la psychologie du personnage, en fournissant à l'acteur un outil solide pour une « incarnation » efficace. Cependant, le renouvellement sans cesse répété de cette démarche risquait à tout moment d'anéantir la vérité du jeu parce qu'elle laissait toujours une place à la spontanéité et à l'imprévisible. Toute cette méthodologie se résumerait donc dans ce pont que le pédagogue tente de dresser entre l'extérieur et l'intérieur de l'artiste.

A cet effet de clôture qui planait sur le comédien, Brecht oppose « la distanciation » qui a véritablement ouvert le chemin à un déplacement possible de ce cercle clos. Dès lors, le comédien doit passer la rampe où il est enfermé, à l'intérieur de son personnage, pour devenir un acteur-créateur. Cette distanciation, dont le but est « de rendre le familier non familier », visait à « amener le spectateur à considérer ce qui se déroule sur la scène d'un œil investigateur et critique » (Brecht *Ecrits* 896) et

visait aussi à faire de l'acteur un *observateur*. Le travail de l'acteur devient donc un processus conscient et contrôlé puisqu'il bannit toute identification. Dès lors, il doit montrer concrètement, par le *gestus*, les abstractions qui lui sont données par l'auteur, sans rien de métaphysique ni de caché. Dans sa tentative de trouver un point de rencontre entre les deux systèmes, Vinaver affirme qu'au-delà des différences radicales des deux méthodes, Stanislavski et Brecht visaient le même but : celui de la participation avec le public. Il ose même déclarer que l'opposition entre les deux méthodes relève d'un « malentendu » qui « consiste à confondre la participation et l'identification » (Vinaver *Ecrits* 70). Il reste donc à poser cette question : pourquoi essayer de concilier les deux méthodes ? Quel sorte de théâtre serait né d'une collaboration entre Stanislavski et Brecht ? Et bien, être pleinement engagé dans son action, *incarnant* profondément le personnage et en même temps *observer* le tout de loin avec un œil critique : voilà bien l'attitude voulue de l'acteur sur la scène contemporaine. Avec une écriture caractérisée par le trouble identitaire, par la fragmentation et la discontinuité, la notion stanislavskienne d'*incarnation* est sans doute remise en question. Bien plus, cette nouvelle écriture aussi qui brouille les genres et dépasse les frontières langagières au point de devenir parfois hermétique, la distanciation brechtienne devient, elle aussi, sujet de doute et d'ambiguïté. C'est un double appel donc à Brecht et à Stanislavski que la scène théâtrale contemporaine fait. Mais un tel type d'acteur ne peut surgir du vide, il a besoin d'une base solide et d'une formation pratique bien définie, capable de structurer son jeu.

Mon intérêt dans ce travail est donc d'explorer dans quelle mesure le théâtre de l'extrême contemporain, dans ses structures textuelles et scéniques, exige ce type d'acteur. Comme cadre théorique, je me référerai surtout aux théoriciens contemporains à qui revient le mérite de contribuer à la transformation du jeu de l'acteur jusqu'à nos jours. Je commencerai donc par analyser le côté textuel des pièces étudiées et pour ce faire, je me référerai surtout aux théories Jean-Pierre Ryngaert. Je passerai ensuite aux théories de Jacques Lecoq et d'Odette Aslan qui me serviraient comme base pour l'étude du côté scénique. Je ne prétendrai pas définir ici tous les fondements des théories envisagées, mais seulement les grands principes de chacune d'entre elles. De Ryngaert, j'étudierai surtout la construction du personnage dans le texte : ses enjeux, ses défis, le cadre textuel où il est contraint de se trouver et qui ont donné naissance à la parole. D'Aslan et Lecoq, sans plonger dans les détails techniques et pratiques de ces méthodes, je relèverai surtout les points les plus saillants qui se font écho dans les deux pratiques, à savoir la parole et la représentation des images du corps dans le théâtre contemporain. Il s'agit donc ainsi d'un travail sur le processus qui mène au jeu, depuis l'apparition d'un personnage dans un texte, jusqu'à son acte d'être en scène et sa mise en situation. Parmi les pièces lues, je choisirai évidemment celles qui me paraîtront les plus saturées en exemples appuyant le point discuté.

Le XXe siècle tout entier marque un tournant dans l'esthétique théâtrale en recherchant son émancipation tant sur la forme textuelle que scénique. Si une part du théâtre contemporain entretient un rapport complexe au texte, une autre part n'a pas abandonné le principe d'un texte existant, non plus de façon autonome et préalable, mais en déplaçant les anciens codes. Dès lors, l'écriture se montre comme un acte en train de se faire, en perpétuelle réécriture, transformation et recherche pour établir un pont entre le texte et la scène. Il s'agit donc de créer une représentation sur la page qui puisse être l'écho de celle créée sur scène. C'est cette écriture dite « scénique », que je qualifie de « l'entre-deux » (texte et scène) qui entraînera, à son tour, la naissance de ce nouveau type d'acteur mi-stanislavskien mi-brechtien dont on a parlé. Mais quels sont les nouveaux traits de la construction du « personnage » ? Comment se trouve-t-il représenté dans le théâtre de l'extrême contemporain ? Et à quel point cette construction exigera-t-elle un nouveau jeu de l'acteur ?

Dans son livre *Le personnage théâtral contemporain : décomposition et recomposition*, Ryngaert creuse justement ce sillon puisque c'est ce personnage qui sera le futur acteur. Sans présenter des recettes figées toutes faites, il propose des chantiers d'approche à l'étude des textes contemporains fondés sur « le personnage ». Tout au long de son livre, Ryngaert affirme le retour du personnage qui était absent du texte théâtral pour quelques années; mais c'est un retour bien troublant et perturbant qu'il fait : incohérence, trouble identitaire, fragmentation, rapports ambigus avec l'espace-temps, l'histoire, le langage, la voix, etc. Le premier élément qui surprend Ryngaert c'est le refus de la construction d'un « personnage », dans le sens traditionnel du terme. A l'encontre du pirandellisme qui renforçait le statut du personnage, les textes de Novarina affichent un « rejet catégorique du personnage : tant qu'il peut être conçu par le spectateur (...) il n'est pour l'auteur qu'une idole que son théâtre se donne pour mission de détruire » (Ryngaert, *Personnage* 44-45). Même si l'auteur décide d'accepter de travailler avec des « personnages », ceux-ci deviennent des fantômes, des créatures flottant entre la vie et la mort, indécis quant au monde où ils vivent : « *Je ne connaîtrai la mort que de mon vivant* » (*L'Espace furieux* 94). Bien plus, pour rendre ses personnages plus indécis, Novarina brouille complètement les pistes entre sa pièce *Je suis* et *L'Espace furieux*, qui n'en est que la version scénique. Les dernières répliques qu'il attribue à « Roséliane Goldstein » dans la première version seront attribuées à « L'ouvrier du drame » dans la version scénique. Ce procédé redondant du dédoublement des personnages dans les deux versions, vient néanmoins renforcer, à sa façon, le principe d'une action théâtrale toujours tournée vers sa matérialité, sa théâtralité, c'est-à-dire vers ses propres conditions. On est bien loin donc de parler de la question de l'identification ou de la distanciac-

tion dans une écriture qui perd le personnage, autrefois « carrefour du sens » ou encore « outil majeur de la lecture du théâtre » (Ryngaert *Personnage* 14). Si jadis le lecteur recherchait les informations du texte pour « personnaliser » un personnage telle une Antigone ou un Hernani, les textes d'aujourd'hui ne donnent qu'un caractère énigmatique et incomplet de celui-ci, sorte de « figure » emblématique qui, selon Ryngaert, sert à « qualifier des êtres de fiction qui échappent à l'emprise du 'personnage' » (Ryngaert *Personnage* 10). Cette forme envisagée de l'extérieur, remet certes en question la notion même du « personnage » vu comme apparition plutôt que comme identité bien définie.

Cette tendance à la création de « figures » est aussi celle de Koltès dans *La Solitude des champs de coton* où le Dealer et le Client semblent marqués par des fonctions plutôt que par des identités personnelles propres. Ce *degré zéro* de l'identité est aussi souligné par Pavis qui voit que ces deux figures ne sont enfin que « des abstractions logiques (pour) marquer la progression d'une argumentation » (Pavis *Croisement* 100). Roberto Zucco, lui aussi, était une autre « figure » fascinante et choquante à la fois. Cet être peu déterminé, instable, de tempérament bizarre, à plusieurs identités provisoires, échappe aux normes et aux traitements ordinaires du personnage. Anti-héros plutôt que héros, la douceur de son caractère décrite par les femmes s'oppose à la violence de ses actes qui semblent se faire à son insu. Par là, le personnage apparaît forcément incomplet, c'est à l'acteur de le reconstituer. Inspiré d'un fait divers d'un tueur en séries, Zucco aurait dû déclencher notre haine et notre répugnance. Or, par son double caractère, et par un double jeu de distanciation et d'identification, le personnage poussera les spectateurs à éprouver de la pitié envers lui en même temps que la haine. Outre ces « figures », les textes contemporains ont aussi remplacé le personnage principal par ce que Ryngaert qualifie de « silhouette ». *Portrait de Dora* de Cixous et *India Song* de Duras en présentent deux exemples clés. Dans la première pièce, Dora est moins agent de l'action que narrateur : elle se construit en racontant, énonce sa construction et prend de l'avance sur ce qu'elle a à raconter. Femme hystérique, Dora se dédouble : parfois elle s'incarne, et parfois elle raconte, sans qu'aucune de ces deux fonctions ne soit désormais exclusive, ou qu'elle nécessite une explicitation ou une différenciation. A la fois témoin et juge de l'action, elle dépasse le cadre de l'élaboration vraisemblable d'un caractère pour se ranger dans la lignée des silhouettes de la mémoire puisque La VOIX de la pièce dit : « ces événements s'annoncent, comme une ombre, dans les rêves, ils deviennent souvent si distincts qu'on croit les saisir d'une façon palpable, mais, malgré cela, (...) on ne peut arriver à décider si une pareille scène a réellement eu lieu » (9). Oscillant ainsi entre illusion et vérité, Dora hésitait aussi entre cri et silence. La vérité qu'elle tente d'énoncer s'apparente parfois à un cri d'horreur et de désespoir devant la vie ou devant l'innommable. Mais au-delà du cri, il y a aussi le silence : poussé à l'extrême, ce cri débouche sur l'indicible ou le non-dit. Dans ce va-et-vient

entre passé et présent, mémoire et réalité, le lecteur se trouve perdu. Aucune information ne lui est donnée directement sur le personnage, c'est tout un travail de (re)construction des fragments donnés qu'il doit faire. Or, s'il devait mettre de l'ordre aux fragments des souvenirs de Dora grâce à une seule voix, sa tâche est alors plus difficile dans *India Song*. Les « personnages » dans *India Song* sont évoqués et animés par des Voix d'inconnus, témoins indirects, qui racontent une « histoire » d'amour qui a eu lieu aux Indes. Aucune apparition n'est donc « réelle » dans ce rendez-vous cauchemardesque devant lequel le lecteur se sent comme hypnotisé. Ces silhouettes fragiles qui commencent à virevolter par la simple convocation des Voix ne sont là en effet que pour les besoins de la mémoire et regagnent l'absence dès que la Voix s'arrête. Qui est le personnage dans ce labyrinthe vocal ? Est-ce Anne-Marie Stretter qui ne dit rien ? Ses amants qui sont tous mis sur le même plan ? Est-ce enfin les Voix *off* qui paraissent les plus dynamiques bien que loin de toute *action* ? Il semble que c'est un peu tout à la fois, bien qu'Anne-Marie, cette « silhouette » silencieuse, demeure le point d'ancrage, personnage incomplet reconstitué par les Voix.

Si le « personnage » principal disparaît, c'est que tous, collectivement doivent prendre en charge la totalité du texte, ce qui leur donne un statut hybride d'autant plus accentué par l'anonymat où ils se trouvent. L'on admet donc avec Ryngaert que l'identité nominale du personnage devient le premier fil de l'énigme. Par cette tendance nouvelle, l'ordre d'importance des personnages cède la place à l'ordre d'apparition. Plus de héros donc, plus de hiérarchisation. La liste des exemples abonde sur ce sujet. Dans *La Maison des morts*, Minyana va même jusqu'à négliger complètement la liste de personnages au début de la pièce pour « convoquer » (Ryngaert *Personnage* 51) uniquement ceux dont il a besoin au début de chaque mouvement. Et même quand il les nomme, c'est comme s'il nommait une absence : la femme à la natte, la dame à la petite voix, l'homme pauvre, la voix, l'autre voix, le médecin, ... (premier mouvement). Bien plus, dans ce microcosme complet, se côtoie les humains et les animaux, les êtres animés ou inanimés, le possible et l'impossible : la voix, car, gros, sel, cagette, la femme policier, les magistrats, mannequin (Prologue) alors que deux corps *morts* viennent s'ajouter à la liste (troisième mouvement). D'autres personnages aussi se trouvent bloqués dans une identité générique, réduite à une fonction (« Dealer » *Solitude*), à leur âge (la femme à vingt ans *Ici ou ailleurs*) ; ou pire encore se transforment en une sorte de marionnettes, personnages et non-personnages à la fois (*Tambours*). Parlant de ce mode d'appellation, Ryngaert emploie le terme de l'« identité matricule » et voit qu'elle prive le personnage de son « unicité » et le rend uniforme, « partie d'un tout » sans singularité propre (Ryngaert *Personnage* 63). Or, face à cet anonymat, l'on trouve parfois tourbillonner une *logorrhée* de noms, comme ceux de Novarina (*Je suis* 17-18). Partant de l'idée que « le personnage n'existe que le temps d'un nom » (Ryngaert *Personnage* 56), Novarina

semble ainsi donner une existence provisoire à ses créatures avant de sombrer dans l'anonymat. Mais il s'agit toujours d'une existence ambigüe puisque les noms changent constamment. Dans *L'espace furieux*, le personnage hésite entre «L'Acteur André Marcon» et «Jean Singulier» ! Même si ce changement reste assez superficiel, il ne reflète en effet que perte d'identité et dédoublement.

Bref, personnage anonyme, fragmenté, perdant tout repère identitaire, le nouveau personnage n'est donc plus un modèle à reproduire tel un Hamlet ou une Antigone, mais un « matériau à traiter » (Ryngaert *Personnage* 61). Outre ce personnage incomplet et à reconstruire, y-a-t-il d'autres défis qui se dressent devant l'acteur ? Les structures textuelles contemporaines permettront-elles ce travail de reconstruction ? En effet, dans son livre *Lire le théâtre contemporain*, Jean-Pierre Ryngaert s'est surtout penché sur ces sortes de questions en étudiant l'évolution de l'écriture théâtrale contemporaine. Dans le panorama des écritures analysées, Ryngaert remarque surtout une tendance profonde au métissage, à la dissolution des formes, à l'absence de la fable, à la fragmentation des dialogues, à la multiplicité des points de vue... et présume que l'émergence de ces phénomènes converge vers l'apparition d'un « théâtre de la parole », seul capable de reconstruire l'image du personnage théâtral. Tel est donc le nouveau défi lancé par la structure textuelle elle-même selon Ryngaert : « pas de découpage en actes ou en scènes, pas d'annonces didascalique, pas de répliques à proprement parler. Ce sont des textes qui, ce faisant, posent ouvertement la question de leur appartenance au genre théâtral » (Ryngaert *Personnage* 52). Cette structure dramaturgique affectera certes le jeu de l'acteur et nécessitera un effort d'accommodation esthétique de sa part pour saisir les données du personnage dans des textes de plus en plus clos ou hermétiques. Celui-ci est alors appelé à jouer un double rôle, non plus celui d'observateur critique ou de témoin à la Brecht mais aussi il doit entrer sous la *peau* de son personnage, faire *corps* avec lui, à la Stanislavski, pour ressentir le poids des mots dont il est fait et déterminer la place qu'il occupe par rapport à ces mots. Il faut donc se frayer son propre chemin pour tirer le personnage de l'anonymat et de l'absence en brisant le cercle clos des textes pour parvenir enfin à la scène. C'est la matérialité du texte, l'acte d'écriture, les stratégies de l'écrivain qui feront donc l'objet d'investigation textuelle.

Dans le théâtre contemporain, c'est surtout Michel Vinaver qui continue à attirer l'attention par son écriture qui se situe toujours dans l'entre-deux du monde. Ouverte et fermée à la fois, mais loin d'être hermétique, elle contient pourtant la clé pour opérer sa transition vers la scène. *Aujourd'hui ou les coréens* en est bien la preuve. A la manière de Brecht, Vinaver veut dénoncer la guerre mais sans prendre parti. A mi-chemin entre politique et réalité, *Les Coréens* passe à côté ou en dehors de l'Histoire en marche, de ses urgences et de ses défis. Pourtant, ni le héros ni le public ne sont exclus, car la pièce relève de leur quotidien vécu. Partant du présent,

ce seul « matériau » possible, toute l'écriture vinaverienne devient ensuite de « l'assemblage, du collage, du montage, du tissage » (Vinaver *Ecrits* 124), pour reconstituer le quotidien. La pièce demande donc un effort pour la mise en relation des dialogues et des événements entrecroisés. La vie n'est pas donnée dans la pièce, elle est à créer. Le héros même naît au croisement des mots, des histoires, des langues, des pays et des cultures. Toute la pièce semble être un mouvement collectif pour réaliser le « passage à aujourd'hui » pour Blair. Ce va-et-vient entre l'intime et le public, l'individuel et le collectif permet surtout de prendre une distance et en même temps de s'identifier à Blair dans son assimilation, de s'acharner contre la mort du soldat américain et contre la disparition du cadavre du frère. Identification et distance en même temps aussi pour Blair, cet individu agissant sur le monde et manipulé par lui, à la fois soumis à la violence de la guerre et libéré par elle. Toujours entre texte et performance, entre parole et écoute, entre oral et écrit, Vinaver nourrit son écriture de cet équilibre « productif », de ces « 'tiraillements' provoqués par la rencontre entre le texte et la scène » (Vinaver *Ecrits* 151). Par là, la structure textuelle de son théâtre donne parfaitement naissance au type d'acteur qui se situe toujours à proximité du monde et y plonge en même temps. Il se range aussi dans la lignée de Novarina par l'intérêt accru qu'il accorde à la parole : « agir par la mise en avant de l'oreille, oui plus que de l'œil, qui doit rester accessoire » (Vinaver *Ecrits* 289). Cependant, la stratégie d'écriture des deux auteurs est complètement différente.

Plus troublante et déroutante, l'œuvre novarinienne lance les défis les plus hardis aux règles établies de la construction textuelle. N'ayant aucun rapport avec le quotidien vécu, mais situé à mi-chemin entre la poésie et le théâtre, le texte novarinien unit la quasi-absence de dialogue à l'absence complète de narration. C'est un théâtre qui se caractérise par la polyvalence et l'enchevêtrement de beaucoup de fils différents, mais aucune ne domine ni n'est inséparable de l'autre. Intégrant incohérence, discontinuité et contradiction, le texte semble dire l'impossibilité de retrouver un monde complètement cohérent ou unifié puisque sa devise est de dire l'indicible comme l'exprime ainsi l'auteur : « *Ce dont on ne peut parler, c'est cela qu'il faut dire* » (Novarina *Paroles* 169). Tenter de trouver un sens explicite dans cette œuvre signifie donc « chercher(a)it en vain une organisation unitaire » (Ryngaert *Lire* 68). La lecture des pièces de Novarina consiste donc en un travail d'interprétation de signes et d'allusions sans aucun lien apparent pouvant les relier. Effectivement, dans *Je Suis*, quand « Roséliane Goldstein » affirme que la « mort n'est pas vraie » (230), elle dicte une vérité qui va au-delà du simple cas de « L'Acteur André Marcon » (que l'on croyait mort en tombant mais qui se relève). Ce qu'elle cible surtout, c'est la dynamique des entrées et des sorties, du va-et-vient entre la scène et les coulisses, de l'alternance entre la vie et la mort. Cette réplique, si courte et si simple, contient

donc le nœud de toute une conception et de toute une poétique. La scène novarinienne, qu'elle soit simple écriture ou théâtre, se tient constamment à la lisière de deux espaces alternants, de l'endroit et de l'envers, du comique et du tragique, au moment fuyant de leur rencontre. Comme prise entre deux extrêmes, cette parole, tantôt parle au silence, tantôt reste muette et tantôt s'élanche dans un déluge chaotique.

En effet, plusieurs pièces contemporaines ne procèdent pas par progression ni par enchaînement au niveau de l'intrigue, elles semblent jouer plutôt avec la multiplicité des points de vue des personnages. Dans cette perspective, il n'existe pas de fable unique mais des fragments et des juxtapositions d'histoires. Dès lors, le texte est composé, pêle-mêle, de témoignages (*Rosa Collective*), d'encadrés (*La Maison des morts*), de liens intertextuels (*India Song*), de lettres (*Ici ou ailleurs*), de sections filmiques (*Portrait de Dora*), de Voix juxtaposées qui remontent le temps pour poursuivre le souvenir et la mémoire (*India Song*) ou encore des silences qui trouent les textes (*Je suis*). Toutes ces nouvelles techniques tentent d'ouvrir, de décloisonner la forme de l'écrit en favorisant l'expérimentation et l'hybridité. Par l'alternance de dialogues laconiques et monologues-fleuve le théâtre prend la forme d'un récit et donne ainsi naissance à des formes hybrides. Ni le dialogue trompeur des Voix *off* d'*India Song*, ni le dialogue-monologue du Dealer et du Client de *La Solitude*, ne s'adressent au lecteur-spectateur, ces « personnages » parlent entre elles, en parfaite autonomie pour exposer les changements d'angles et de points de vue multiples sur une même « réalité ». Alors que le lecteur est habitué à tenir son information de l'auteur lui-même, ou des personnages-acteurs, dans *India Song* de Duras, il est informé de l'histoire passée par ces voix *off* de l'invisible dont le but n'est pas de faire progresser l'histoire ni même de la raconter mais plutôt d'être le prisme qui reflète les divers angles, tel un montage, un travelling ou un gros plan. Et Ryngaert affirme que: « Le montage de plusieurs récits de vie impose un temps théâtral de la mise au point, de la réflexion et de la prise de distance » (Ryngaert *Lire* 77). Ces voix désincarnées, anonymes et sans visages étaient donc là pour « dialoguer » pour rassembler des souvenirs qui se croisent, se contredisent et se complètent ; à la limite, elles ne sont pas faites pour être écoutées, elles sont là, elles existent, c'est tout. Tout un travail de reconstruction restera à faire. Quant au dialogue de *La Solitude*, il tourne, lui aussi, en un combat d'une logique argumentative. Si les deux personnages disent tout, mais ne révèlent rien, c'est pour montrer l'impossibilité du dialogue, voire de la rencontre et des solutions de réconciliation. La communication devient justement un « échange », un duel de mots, voire des « armes » où ils tentent de « se frapper, avec la violence de l'ennemi ou la douceur de la fraternité » (*Solitude* 47). Chacun essaye d'attirer l'autre dans son champ d'influence, de le faire entrer dans son raisonnement, et pour cela toutes les armes sont possibles : « il ne s'agit pas

simplement de conclure une transaction mais de défendre toute une philosophie de la vie » (Bradby 201).

Cette écriture hybride et polyphonique ne se laisse enfermer dans aucun style, ni ne se réduit à aucune catégorie générique. À la croisée du théâtre, du cinéma, du roman, de la musique et de la poésie, Duras crée *India Song* qui porte comme sous-titre : *texte-théâtre-film*. Cet événement théâtral polymorphe à la frontière des genres est donc loin d'être un simple récit de la description d'une passion amoureuse où les événements s'enchaînent. Ici l'histoire racontée sert de prétexte à la matérialisation des voix par une succession d'images cinématographiques. Or, dans ce théâtre où le « sens » n'est pas une urgence » (Ryngaert *Lire* 23), il est tout naturel de trouver des pièces, à l'instar de *La Maison des morts* de Minyana, où rien n'est expliqué ni même exprimé, point de logique ou de conséquent avec ce qui suit, aucune incidence sur rien, aucune préparation, aucun commentaire, aucune explication, aucun sujet cohérent explicitement décrit, sans même ponctuation ni des formes de style ou de mise en page ; juste un collage discontinu et fragmenté de paragraphes, parfois même de phrases ou de mots à tendance orale.

Là, il convient de noter que, la confusion mise en œuvre dans ces pièces, procède surtout d'un bouleversement des repères spatiaux-temporels. Essayant de s'adapter aux contraintes d'une représentation réelle, le texte contemporain dresse donc un nouvel obstacle face à l'acteur : le personnage qu'il doit *jouer* est tout entier « structuré » ou « fixé » (Ryngaert *Personnage* 23) par l'espace-temps où il se trouve. L'acteur doit donc trouver *sa* propre place dans le monde à partir de la structure spatio-temporelle qui lui est imposée. Soit déplacement soit fixité, on voit alors des personnages immobiles (*Solitude*) et d'autres qui suivent le trajet d'étoile filante (*Zucco*). Si Zucco est le moteur de la dynamique spatio-temporelle et que toute la pièce le suit dans ses mouvements d'éclairs de pays en pays, il s'inscrit pourtant dans une temporalité fragmentée, portant l'empreinte du présent et échappant à tout passé et avenir. Happé par la mort, Zucco est sans projets et presque sans trajectoire bien définie. Agit-il par révolte ? Par vengeance ? Par désespoir ? Peu importe, l'essentiel c'est qu'il se débat contre un temps dont il veut triompher et contre un espace d'où il cherche à s'évader. La pièce qui s'ouvre et se ferme sur une évasion (même si elle est manquée), marque pleinement les traces d'un être atemporel, donnant ainsi le point de départ à l'acteur sur scène. A cette mobilité surprenante, s'oppose l'inaction dans *La Solitude* où le temps-langage symbolise le temps-espace ; en d'autres termes, où la *parole opère l'espace*, pour emprunter les mots de Novarina. « Dans l'infinie solitude de cette heure et de ce lieu qui ne sont ni une heure ni un lieu définissables » (*Solitude* 52), Koltès semble faire avec le langage ce que le cinéma fait avec l'image puisque cet espace neutre et indéfini est seulement évoqué par les dialogues et nullement décrit par les didascalies. Bien que la pièce soit dépourvue d'une

véritable « action », elle est quand même loin de l'inaction beckettienne, car tout un mouvement est à faire au niveau de l'argument et de la logique. Flottant entre les deux individus sans pourtant tisser des liens apparents, c'est surtout au niveau des idées qu'il faut chercher l'action. En ce sens, le théâtre koltésien pourrait être rangé du côté de la dramaturgie de la conversation que Szondi estime qu'elle pourrait annoncer « un théâtre d'idées » (Szondi 74).

Aux personnages mobiles et immobiles, s'ajoute un autre type de personnages qui « se construisent dans des temporalités différentes » (Ryngaert *Personnage* 24). L'on se rappelle essentiellement « le théâtre des possibles » ou « éclaté » d'Armand Gatti dont la pièce *Rosa Collective* dépasse les limites du possible dramaturgique en créant un espace-temps qui génère plusieurs dimensions et plusieurs âges à la fois pour rendre compte du personnage qui se recrée perpétuellement. Dans cette pièce où les mots deviennent l'outil de la révolte et le théâtre un rendez-vous politique, il s'agit de « douze pièces possibles sur Rosa qui s'affrontent » pour perpétuer l'image d'« un personnage de l'histoire contemporaine qui résiste à l'image unique » (*Rosa* 13). Ces douze versions de la « réalité » marquent certes l'irruption de l'imaginaire dans le quotidien et transforment le langage en arme alors que la mémoire de l'humanité demeure la gardienne de toutes les mémoires assemblées. En parlant de ce jeu de mémoire, Ryngaert évoque justement un « présent visité par le passé » (Ryngaert *Lire* 93). Or, cette visite parfois paralyse le présent et l'envahit par le passé (*Portrait de Dora*) plongeant ainsi le personnage au sein de ses souvenirs, le bloquant dans un passé éternel, sans espoir d'atteindre le futur ou même d'accéder au présent réel, car celui-ci serait toujours empoisonné par la mémoire. Parfois encore cette visite fait juste des irrptions éphémères (*India Song*), des visites rapides par les souvenirs (ou les morts) pour ranimer ou illuminer un moment passé puis revenir au présent, quel que soit ce présent (réel ou fictif aussi). C'est ainsi que le présent théâtral se trouve complètement investi, dans un va-et-vient ininterrompu entre passé et présent, pour « reconstruire » le personnage donné en miettes. Au-delà du simple jeu du passé et du présent, *Vous qui habitez le temps* de Novarina propose deux autres espace-temps réversibles : la vie et la mort. Aux personnages qui inscrivent la mort dans la vie, s'ajoute un autre type qui prend la mort comme une naissance : « *Nous nous dirigeons à toute allure vers la naissance en sortant.* » (32). Dans cette perspective, chez les personnages novariniens non seulement les deux pôles du flux temporel (que sont la naissance et la mort) coïncident, mais aussi ils semblent évoluer dans un mouvement temporel régressif s'opposant au temps chronologique délimitant le monde des vivants et celui des morts.

Apparemment, le personnage est traqué de toute part : anonymat, effacement, présence fantomatique, structures textuelles labyrinthiques, éclatement spatio-temporel, etc. En sus de ces enjeux, Ryngaert ajoute que « tout le paradoxe de la fameuse crise du personnage » réside dans le fait que « l'étrangeté, l'abstraction, les

connotations des identités nominales concouraient à tenir l'acteur comme le spectateur à distance des personnages (...) » (Ryngaert *Personnage* 76). Tout converge donc ainsi, une fois de plus, à l'émergence de ce nouveau type d'acteur capable d'être à l'intérieur et à l'extérieur de son personnage à la fois. Partant de l'« image » brisée du personnage, c'est tout un travail de reconstruction que l'on demande à l'acteur d'accomplir¹. Mais quel serait le point d'ancrage de l'acteur pour faire cette transition du texte à la scène?

D'agent de l'action dans une dramaturgie-action, l'acteur devient l'agent d'une « parole-action » qu'il incarne et montre à la fois. Il s'affirme aussi comme un « sujet-langage » et « s'impose comme force d'apparition par la parole » (Ryngaert *Personnage* 163). Même si l'hésitation règne au début, il faut quand même que les paroles sortent: « J'entrepris de ne raconter que ma propre impuissance à raconter (...) cette impuissance, je fus impuissant à la raconter (...) je ne devais que parler, moi aussi, et rien d'autre » (*Ici ou ailleurs* 175). Le fait de parler est ainsi devenu, en tant que tel, un centre digne d'intérêt. Mais là, il ne s'agit plus de parler pour ne rien dire comme pour l'Absurde, mais d'une parole enfiévrée qui dit, concrètement, son absence, sa déformation et sa mort. Dès lors, les paroles sont devenues la matière même de l'écriture contemporaine, notamment de Novarina qui s'empresse à fonder le « théâtre de la parole » où les personnages se transforment en des corps à « orifices » d'où sort un déluge de mots, incompréhensibles parfois. Dans ce théâtre « de voix » ou « de l'oreille », comme l'appelle Vinaver, « l'écriture fait corps » (Ryngaert *Personnage* 54). Un nouveau diptyque s'impose donc à l'acteur : la parole et le corps. N'ayant qu'une existence floue préalable aux mots, l'acteur ne sera rien d'autre que ce qu'il *dit*. La parole serait-elle donc la matière principale du jeu de l'acteur ? Serait-il tout entier en mots ? S'intéresser aux mots, n'est-il pas aussi s'intéresser au corps qui va les porter ? La réponse est bien claire. Si tout texte réclame une *chair* pour le représenter, on est donc conduit essentiellement à « inventer la mise en scène du corps interprétant, pris au jeu de ses paroles » (Ryngaert *Personnage* 164). C'est enfin le corps de l'acteur, mis face aux enjeux de la représentation, qui sera au centre

¹ Or, Ryngaert voit que ce travail de reconstruction n'est pas uniquement la responsabilité de l'acteur. Le lecteur-spectateur qui, lui aussi, finit par se perdre dans cette œuvre qui tient du labyrinthe où les éléments se ressemblent tout en étant différents, aura aussi sa part à faire. Devant ces textes obscurs qui ne s'ouvrent même pas à la lecture, il propose que « le travail de la lecture consiste, avec le moins d'a priori possible, à entrer dans le jeu du texte et à mesurer sa résistance » (Ryngaert *Lire* 7). Seule cette *plongée* dans le texte sera capable de construire une scène imaginaire pour y trouver des points de repère et s'y raccrocher. Une modification des places semble ainsi s'annoncer dans l'horizon pour donner plus d'intérêt au spectateur.

de l'attention. Le corps devient ainsi une construction artistique qu'on manipule selon le besoin, l'objet d'une reconquête constante. Novarina ira même jusqu'à retourner la peau humaine pour voir *dedans* le corps « les organes » de la parole en marche. Si la page est la surface du texte, le corps se fait surface de la scène, la parole le traverse, et le geste s'y écrit.

C'est surtout à partir de la fin du XXe siècle, que tout un processus dynamique se met en place pour délivrer le corps par le « langage ». L'acteur-orateur cèdera la place à un *performer*, acteur spécialiste du corps et de sa parole. Celui-ci n'est plus un interprète ou un instrument, mais « le seul endroit où ça se passe » (Novarina *Paroles* 22). Mais là, une question s'impose : « Le jeu s'enseigne-t-il ? » (Féral 9). Et bien, oui, comme l'affirme bien Josette Féral, elle-même : « il y a la croyance profonde que le théâtre est un art et que cet art s'apprend » (Féral 31). Partant de cette conviction, le nouvel acteur s'entoure de nouvelles pratiques qui ne relèvent plus d'un système d'identification ou d'une méthode de distanciation mais d'une volonté de fondre pratiquement l'intérieur à l'extérieur pour donner naissance à un « acteur-créateur ». Parmi les théories contemporaines qui ont contribué à la modification du jeu de l'acteur, je retiendrai surtout celle de J. Lecoq et celle d'O. Aslan.

Chez Lecoq, les mots sont considérés comme un organisme vivant en constante évolution, à l'image du monde. Dans *Le corps poétique* et *Le Théâtre du geste*, Lecoq présente une pédagogie ancrée dans le *mouvement* et le *geste*, suscitant la création libre et visant « à favoriser l'émergence d'un théâtre où l'acteur est en jeu, un théâtre du mouvement, mais surtout un théâtre de l'imaginaire ». (Lecoq *Corps* 108). Le point de départ de cette démarche est essentiellement l'improvisation et l'identification qu'on atteint en ayant recours aux masques, à la mime et à la recherche du rythme. Le point d'arrivée sera le mouvement qui conduira à la création. En effet, tout est en germe dans la première étape. L'ancrage profond de la pensée de Lecoq se trouve dans son rapport organique à la nature et prend appui dans le silence du corps de l'acteur, atteint par l'emploi du masque neutre². En effet, le masque est l'outil essentiel préconisé par Lecoq. C'est par lui que naît le personnage : au lieu de le cacher, il le met à nu. Lecoq affirme : « Un comédien ne joue pas sous masque, il joue le masque » (Lecoq *Geste* 115). Parole et silence sont les revers de la médaille pour Lecoq. Plongeant dans le silence (qui précède la parole), l'acteur doit ensuite s'identifier aux éléments de la nature (l'eau, le feu, l'air et la terre), aux animaux, aux matières et aux objets. C'est ce « rejeu » de la vie qui lui permettra de repérer les

² Ce dernier «développe essentiellement la présence de l'acteur à l'espace qui l'entourne. Il le met en état de découverte, d'ouverture, de disponibilité à recevoir. » (*Corps* 49). En sus du masque neutre, Lecoq emploie aussi un masque « larvaire », de forme abstraite, grand et blanc, qui ne définit pas un vrai visage humain, mais l'évoque et permet de jouer petit. Il y a aussi un autre masque « expressif » qui demande de petits mouvements pour jouer grand.

rythmes et les mouvements de la dynamique interne pour pouvoir ensuite les transposer en images physiques et en actions. Un point à clarifier là : mimer ne veut point dire représenter ce que l'on voit, mais s'identifier à ce qu'on observe (*mimodynamique*) (Lecoq *Corps* 34). En d'autres termes, on ne doit pas rationaliser ce qu'on voit, mais sentir de l'intérieur pour développer un rapport organique, vivant. L'imitation est ainsi non une fin en soi, mais plutôt une étape initiale pour parvenir à l'acteur-créateur. Dans toute sa démarche, Lecoq s'inspire toujours de la commedia dell'arte, du mélodrame, des bouffons, de la tragédie et enfin, des clowns. Passant au mouvement, il propose toute une série pratique et technique pour l'équilibre, le rythme et surtout la voix. C'est cette préparation corporelle et vocale bien définie qui permet ensuite à l'acteur de s'engager dans le jeu physique et qu'il entamera une « écriture du corps ». A chaque étape de sa démarche, l'acteur aura besoin de retourner à la nature pour y puiser les éléments qui lui favoriseront la création personnelle. Prenant ainsi le contrepoint de la pensée qui a prédominé dans le monde du théâtre tout au long du XXe siècle, Lecoq n'accorde qu'un intérêt minimal au moi du comédien et à sa psychologique. A un théâtre psychologique où le comédien se nourrirait de lui-même, il oppose un théâtre du geste, anti-psychologique où le comédien se nourrit de l'émotion de la nature et la ressuscite.

Dans *Le Corps en jeu*, Aslan, de son côté, partage presque les mêmes points d'intérêt que Lecoq : l'importance de la voix ou de la parole, l'usage du masque, l'imitation de la nature qu'elle qualifie d'un retour au rythme à l'état pur. Bien qu'elle prône la naissance de ce qu'elle appelle « un nouveau corps sur la scène occidentale » (Aslan *Jeu* 307) et qu'elle lui revendique « un comportement et un vocabulaire gestuels lisibles » (Aslan *Jeu* 13), elle n'offre pas des recettes toutes faites pour sa formation. Cependant, elle est bien consciente que ce « corps n'est plus l'instrument mais le lieu même de la création » (Aslan *Jeu* 11). En exposant sa conception et sa définition de ce qu'elle appelle « corps en jeu »³, elle semble complètement se ranger dans la lignée de la pédagogie lecoquienne quant au jeu de l'acteur. Si elle s'élance un peu plus loin dans sa théorie, c'est pour montrer les divers aspects de ce corps : nudité, absence de « beaux corps », corps en péril, corps-violence, influence du théâtre asiatique, primauté des gestes du quotidien aux dépens des gestes formelles

³ Aslan définit ainsi sa conception sur le « corps en jeu » : « J'appelle corps en jeu dans la représentation dramatique celui qui est actif et ne se contente pas de faire de la figuration tandis que les lèvres seules débiteraient un discours (...) il est animé de l'intérieur, une énergie consciente y circule » (jeu 11). Telle est aussi la démarche qu'elle prévoit pour le nouvel acteur : « retrouver la langue d'avant la parole, faire ensuite s'exprimer le corps et chercher sa vraie voix (...) la quête en soi d'une source originelle afin de réanimer consciemment le geste essentiel et la parole vraie. Le corps se met alors en prise sur ce qui l'entoure, entretient des échanges féconds avec d'autres corps et d'autres êtres, il dialogue avec le monde » (Jeu 384).

(ballet, danse), séparation des frontières entre *training* et spectacle pour l'acteur, etc. Le point de divergence qui me semble important de retenir là, c'est que si Lecoq emploie le terme « acteur-créateur » pour désigner le nouvel acteur, Aslan emploie le terme « performer » qui me paraît plus adéquat à ce type « d'art corporel » qu'il est censé créer. Aslan s'est aussi intéressée à discuter du côté médiatique qui envahit la scène contemporaine, comblant ainsi un manque dans les idées de Lecoq. Consciente des enjeux qui se dressent face au nouvel acteur, elle semble pourtant être en faveur d'une conciliation entre les divers médiums pour répondre au fait de « jouer et être joué par le truchement des machines » (Aslan *Acteur* 283). Des deux théories, il s'avère clairement que c'est surtout le corps qui sera le centre d'intérêt de la dramaturgie contemporaine. Il reste donc à savoir dans quelle mesure les structures scéniques du théâtre de l'extrême contemporain ont été influencées par ces méthodes ancrées sur le corps.

Une fois devenu la « vedette » de la scène, le corps du comédien cesse d'être un lieu clos et devient un espace ouvert. Il nous est présenté dans tous ses états et sous toutes ses formes. Il s'agit uniquement de *lire* ce corps qui parle, mission que Novarina s'est donnée après avoir rendu ce corps transparent. Pour ce faire, il a fait une plongée dans le corps comme dans la langue pour utiliser ses poumons, sa respiration et y retrouver la liberté du souffle jusqu'aux limites, jusqu'à l'asphyxie : « Respirez, poumonez ! Poumoner, (...) aller au bout du souffle, jusqu'à la constriction de l'asphyxie finale, du point de la phrase » (Novarina *Paroles* 9). Par ce travail sur le souffle, l'acteur est conduit à *vider* son corps de tout ce qui s'y trouve pour devenir seulement parole et rejoindre le vide ou le silence (dont parlait Lecoq) qui précède la parole, cette « vraie chair humaine » qui nous est « plus intérieure que tous nos organes du dedans » (Novarina *Devant la parole* 16). Ainsi, l'acteur devient « l'athlète affectif » dont parlaient Barrault et Artaud, ou mieux encore « l'acteur saint » dont parlait Grotowski. Celui-ci, avant d'entrer sur scène doit « disparaître », c'est-à-dire, « se sacrifier ». Il s'agit surtout de « marcher par-dessus son corps » pour trouver l'autre corps. Détruisant ainsi les frontières corporelles, le corps de l'acteur devient transparent. L'intérieur du corps nous est ainsi, symboliquement, dévoilé par la matérialité du langage qui laisse voir « le corps d'intérieur » (Novarina *Paroles* 23). C'est un travail de décomposition de la chair qu'opère Novarina. L'intériorité devenant extériorité, Novarina semble vouloir nous amener à nous interroger sur l'incarnation, sur l'étrangeté du fait de s'envelopper dans un autre corps. Perçu ainsi comme enveloppe, le corps perd son valeur protectrice et devient l'image d'une prison, ce qui explique ces répliques dans *Vous qui habitez le temps* : « Mon corps est en trop abbé, j'ai trop tort d'être dedans » (24). Cette image du corps comme enveloppe charnelle morte, comme « un cadavre qui reste » (Novarina *Paroles* 119) n'affirme-t-elle pas l'idée première de Novarina que le corps est tout fait

de mots ? Seul le théâtre permettra à l'acteur d'accomplir ce travail démiurgique de reconstruction de mots à partir de la chair.

Or, Novarina n'est pas le seul à être hanté par l'image d'un corps-cadavre, car d'autres cadavres, peuplent aussi les pièces de plusieurs dramaturges. L'image du corps-cadavre, absent ou présent, est souvent corrélative d'un contexte déterminé comme la guerre, la violence ou le traumatisme qui en résulte. Dans *Les Coréens* de Vinaver, toute la pièce se construit autour de la recherche d'un corps absent et au défi que lance sa représentation dans un monde hanté par la guerre et la mort. Il s'agit donc soit d'un corps perdu qu'on croit mort et dont on cherche le cadavre (le frère), soit d'un vrai cadavre laissé à mort (le soldat). L'un ou l'autre semblent surtout être là pour perpétuer la mémoire d'une guerre sans merci. Ce cadavre absent a été aussi partout présent dans *Jeux de Patience* d'Abla Farhoud. Dès le début, on est frappé par le fait que l'un des personnages, d'ailleurs le plus actif et le plus dynamique, n'est que le fantôme d'une petite fille tuée pendant la guerre. Si son corps partage la scène avec les vivants, c'est pour *dire* la souffrance dont il était victime. Toutes les didascalies de la pièce, de leur côté, ont été hantées par ces corps démembrés et mutilés de la guerre et qui « tombent d'en haut » puis, « se lèvent, remontent et tombent de nouveau, sur une musique belle à couper le souffle... » (*Jeux de Patience* 77). Le corps devient alors une matière subjective, rendue accessible par l'écriture puisque ses parties sont exhibées et magnifiées. C'est une lecture du corps qu'on nous propose à déchiffrer, mais cette fois-ci sans mots ni paroles ; le silence que ces corps gardent est plus bavard que les paroles. Outre le silence, c'est une parole dérangement qui pourrait accompagner les cadavres qui circulent dans *La Maison de morts* de Minyana. Parlant de ces mots, Minyana utilise le terme : « diarrhée verbale » ou « logorrhée ». Dans cette *maison*, le lecteur-spectateur est complètement perdu. Il y a des morts partout et parfois ils se lèvent pour parler aux vivants. Mais de toute façon, on ne sait pas qui parle à qui ou même qu'est-ce qu'il veut (lui) dire ? C'est une parole malade, bouleversée et désorganisée. Cette parole qui file sans arrêt veut-elle décrire les corps traumatisés ? Peut-être, puisque la seconde guerre mondiale est évoquée au cœur de ce labyrinthe de vie et de mort(51). Témoin de l'invisible, la scène devient elle-même le substitut d'un tombeau provisoire, c'est elle qui tiendra lieu de mémoire. Si le corps-cadavre *dit* sa mort, le corps mutilé ou blessé dit aussi une certaine violence subie comme celui de Blair dans *Les Coréens*. Sans le dire explicitement, ce corps laisse à lire la violence de l'Autre. Cette image du corps soumis à la violence de la guerre ne stimule-t-elle pas la réflexion autour de la *corporité* de la guerre pour repenser et réévaluer les expériences collectives de la violence ?

Lieu de transgression dûe à la violence, le corps devint aussi lieu de transgression et de révolte dûe à la maladie. Dans *Roberto Zucco*, Koltès représente un corps

en proie aux symptômes du Sida. Faisant face ainsi à la mort, c'est du corps que sort essentiellement la révolte et la méchanceté. Ce corps révolté balaye tout sur son chemin : les mots, « Je crois qu'il n'y a pas de mots » (*Zucco* 49), l'amour « l'amour, il n'y en a pas » (*Zucco* 38) et même la vie « on doit tous mourir » (*Zucco* 49). Bien plus, il se permet de tout faire, sans aucune limite, même si c'est une relation sexuelle éphémère avec la gamine, ou encore un meurtre injustifié. Loin de se résigner à la mort, il fait tout pour de *vivre plus* et devient ainsi une machine de destruction et de meurtre. Or le corps de cet *homme révolté* devient tout entier hanté et habité par ce malheur qu'il incarne au point où son identité et son nom se confondent à cette incarnation maléfique: à la question "Qui êtes vous?" lors de l'arrestation finale, Zucco ne répond pas par son nom mais par cette identité satanique: "je suis le meurtrier de mon père, de ma mère, d'un inspecteur de police et d'un enfant. Je suis un tueur" (*Zucco* 89). Ce que veut Zucco, c'est quitter un monde qu'il ne reconnaît plus pour retourner à la source dont parlait Aslan et Lecoq, celle de la nature animale même. Niant le monde, il agit comme les animaux et envie le crabe, la limace et le hanneton pour leur *immortalité*. Traqué de toute part, il cherche aussi une évasion verticale, vers la nature, vers le soleil. La mort lui semble enfin la seule issue et l'aspiration ultime du retour aux origines. C'est en ce sens que l'on comprend ces mots : « *Il faut que je parte parce que je vais mourir.* » (*Zucco* 48).

Cependant, ce manque d'amour exprimé et ressenti par Zucco n'est pas uniquement attaché à la maladie ou à la mort, mais aussi au désir inassouvi et au manque. Cette thématique du désir intrinsèquement lié au manque est reprise surtout dans *La Solitude des champs de coton* de Koltès. Ce désir énigmatique, qui semble ne pas pouvoir être nommé, correspond finalement à la demande absolue auquel le dealer prétend pouvoir répondre lorsqu'il dit : « Si vous marchez dehors, à cette heure et en ce lieu, c'est que vous désirez quelque chose que vous n'avez pas, et cette chose, moi, je peux vous la fournir » (9). Mais au fur et à mesure que *l'action* avance, l'on se rend compte que tout ce deal n'est qu'un leurre qui s'inscrit dans l'horizon d'un rapport de force ou d'un désir de domination et de possession, prenant le corps comme support. Un corps intime et charnel semble ainsi « échanger » sa place avec un corps stérile qui prend surtout la forme d'un corps-objet qui, exploité et vidé, se soumet à la loi de l'offre de la demande et aux lois du marché. Ce corps-objet regardé, évalué, analysé et jugé n'est pourtant pas là vu comme objet de désir amoureux ou sexuel comme il l'a été dans *La Maison de morts de Minyana*. Dans cette pièce, on assiste à une scène « pornographique » de deux personnages sans identité déterminée, l'air absent, ils font un acte machinal sans rien manifester. Rien ne s'est dit ni exprimé. Rien de logique ou de *conséquent* avec ce qui suit. Aucune incidence sur rien, aucune préparation, aucun commentaire, aucune explication. Ce qui pourrait effaroucher dans cette scène, c'est non pas l'acte même puisqu'il était à peine *mimé*, mais c'est surtout le mécanisme de ce corps-objet dépourvu d'existence corporelle, robotique

et presque mort. Là une question s'impose : qu'est-ce qui pourrait réduire le corps à un objet si inanimé et inerte ? La réponse pourrait être recherchée dans *India Song* de Duras. Là aussi le corps d'Anne-Marie Stretter est exposé presque nu avant sa mort. Est-ce par désespoir ? Il semble oui, puisque, malgré le désir qu'elle éveille chez de nombreux hommes qui l'aiment, l'héroïne n'en semble pas plus heureuse pour autant. Tout se passe comme si elle était éloignée de son corps. Ce dédoublement ne fait qu'accentuer l'image de son corps-objet, dégradé et inanimé qu'elle ne possède plus puisqu'elle se dénude, devant tous les protagonistes, « *le corps déjà séparé d'elle* » (*India Song* 142). Or, ce dédoublement des corps trouve son point culminant avec *Tambours sur la digue* d'Hélène Cixous. Cette pièce écrite « sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par acteurs », comme l'indique le sous-titre est mise en scène par Mnouchkine. Là, les acteurs, le plateau, les digues, le palais, le bateau, le Fleuve, les rideaux de pluie... tout est marionnette, mai c'est une marionnette vivante. Mais toutes sont manipulées et mises en mouvement par le marionnettiste. C'est le corps même de la marionnette qui s'explique et manifeste une émotion humaine comme le déclare Aslan : « au théâtre du soleil les acteurs écrivent avec leur corps » (*Aslan Jeu* 291). Par la marionnette, Mnouchkine a pu créer une écriture corporelle qui se fonde sur l'improvisation, le masque et le jeu de clown hérités de Jacques Lecoq. Elle a revisité la commedia dell'arte et surtout le théâtre oriental qu'Aslan considérait comme la source de toute inspiration physique. Le corps du comédien est ainsi devenu au centre de l'espace. Il ne sert plus à l'acteur comme enveloppe, mais comme instrument d'art à part entière dans un monde où la mort est omniprésente. La marionnette a servi à Mnouchkine de créer une œuvre à portée universelle. Ce qu'elle dénonce en effet, par ce corps neutre qui pourrait représenter l'homme en tout temps et tout lieu, c'est tout fléau qui risque de menacer l'humanité ; voilà pourquoi la pièce est introduite en ces termes : « on peut remplacer le mot eau par le mot guerre ou un autre » (*Tambours* 117). L) aussi, le texte recule pour donner libre cours au corps de l'acteur et aux gestes concrets de la scène.

Corps-objet, corps-marionnette, le corps sera aussi « médiatisé ». Parlant de l'influence médiatique sur la scène théâtrale, on l'a vu, Aslan parle justement de « jouer » et « d'être joué ». Sans s'élancer dans une étude qui déborderait du cadre de ce travail, je mentionnerai tout simplement l'un des « performers » les plus remarquables qui a pu opérer cette fusion entre la scène et les médias, mais il l'a faite aux dépens du texte. La dimension cosmique que l'œuvre de R. Lepage fournit au théâtre de nos jours ne doit pas nous laisser indifférents. Dans *La trilogie des dragons*, « les spectateurs se trouvaient partout », (Féral 172), du Canada au Japon ; dans *La Face cachée de la lune*, c'est une *croisière* vers la lune qu'on est censé faire avec Lepage. Seule la technologie permet à Lepage de réaliser un univers si éclaté sur scène où les « outils » employés semblent prolonger le corps de l'acteur et par

conséquent, élargir les possibilités de son jeu. « Artisan, (...) de la rencontre » (Féral 167), Lepage réalise une vraie rencontre, au croisement du réel et de l'imaginaire, entre l'acteur scénique, sa présence corporelle et surtout sa présence « écranique ». Or, si Lepage était capable de réaliser sur scène un tel « éclatement », il avoue lui-même qu'il était incapable de confiner son œuvre tout de suite dans un cadre textuel. La *Trilogie*, déjà jouée un peu partout au monde, est encore « en train de s'écrire » « parce que c'est un matériau vivant » (Féral 167). L'on se demande alors sur l'avenir du texte théâtral si une telle vague commence à envahir le domaine dramatique! L'on se demande aussi sur l'avenir du jeu de l'acteur et la base textuelle dont il a besoin pour concrétiser son personnage.

Lieu des contradictions et de l'éphémère, le théâtre ne se laisse jamais en proie à la stagnation ou à la mort. Qu'on demande à l'acteur de s'identifier ou de se distancier de son personnage, qu'on donne la primauté au texte ou à la représentation, qu'on ait confiance en la langue, qu'on s'en méfie ou encore qu'on crée un nouveau langage, dans cette corrida continue, on n'a jamais pu se dispenser du jeu de l'acteur ni du langage. À l'aube du XXe siècle et surtout après l'invention du cinéma, il était devenu urgent de redéfinir le jeu de l'acteur du théâtre en lui conférant une identité nouvelle, dictée par l'esprit du temps. L'apparition de l'« écriture scénique » a entraîné une « écriture du corps », la première étant destinée au texte et l'autre à la représentation scénique. D'un simple acteur ou interprète, l'acteur contemporain deviendra alors « acteur-créateur » ou « performer ». Or, toute réflexion sur le jeu de l'acteur, qu'elle le veuille ou non, proclame une conduite bien définie à suivre. Si l'acteur théâtral est ce qu'il est aujourd'hui, il le doit aux recherches ardues des pionniers de la scène contemporaine qui, poussés par la passion de retour aux sources, ont puisé dans les formes traditionnelles du théâtre des éléments qui leur ont permis de révolutionner la scène, tant du côté textuel que scénique.

L'application des théories de Ryngaert, de Lecoq et d'Aslan sur les pièces étudiées ont toutes dévoilé la nécessité d'un nouveau type d'acteur capable d'un jeu équilibré entre passion et jugement. Les motifs sont clairs : le retour d'un personnage incomplet, silhouette ou « figure » anonyme à reconstruire, des textes fragmentés, absence de dialogue, de narration et de fable, apparition du monologue-dialogue ou du récit, l'absence de sens, de style et de forme, mélange de genres et éclatement spatio-temporel, ... Entre respect ou mépris du texte, émerge aussi une écriture de l'entre-deux, hybride et polyphonique qui fit de « la parole » un pont invisible servant à conduire l'acteur du texte à la scène. S'affirmant pleinement par la parole, formé par le silence, le mime, le masque et nourri par les corporéités orientales, l'acteur aura un corps *transparent* sur lequel se *lit* une « écriture corporelle » reflétant une image bien définie. Corps-cadavérique, corps soumis à la violence, corps révolté, corps malade, corps de manque ou de désir, corps-objet, corps-marionnette ou

corps médiatisé: telles sont, entre autres, les images les plus récurrentes du corps dans les textes choisis.

Or, avec l'ère intermédiatique qui, bon gré mal gré, envahit la scène contemporaine, on doit s'attendre à d'autres genres de théories capables d'harmoniser la relation entre le jeu de l'acteur (son corps) et les nouveaux supports médiatiques. Mais enfin, même si le texte semble être en risque, et même si le jeu théâtral se penche vers les « solos », il faut admettre que cette prophétie de Craig semble être pleinement accomplie par le théâtre contemporain, (notamment Lepage et Mouawad) : « Lorsqu'à son tour, le metteur en scène saura combiner la ligne, la couleur, le mouvement et le rythme, il deviendra artiste. Ce jour-là, nous n'aurons plus besoin d'auteurs dramatiques. Notre art sera indépendant » (cité dans Thibaudat 6).

Pièces lues :

- Azama, Michel. *Bled*. Paris : Théâtrales, 1993.
- Cixous, Hélène. *Portrait de Dora*. Paris : Des Femmes, 1986.
- . *Tambours sur la digue*. Paris: Théâtrales, 1999.
- Duras, Marguerite. *India Song*. Paris: Gallimard, 1973.
- Farhoud Abba. *Jeux de patience*. Montréal : VLB, 1997.
- Gatti, Armand. *Rosa Collective*. Paris : Seuil, 1973.
- Koltès, Bernard-Marie. *Roberto Zucco*. Paris : Minuit, 1990.
- . *Dans la solitude des champs de coton*. Paris : Minuit, 1986.
- Lagarce, Jean-Luc. *Ici ou ailleurs*. Besançon: Solitaires intempestifs, 1999.
- Lepage Robert. *La Face cachée de la lune*. Québec : l'Instant même, 2007.
- . *La Trilogie des dragons*. Québec : L'Instant scène, 2005.
- Minyana, Philippe. *La Maison des morts*. Paris : Théâtrales, 1996.
- Novarina, Valère. *Je suis*. Paris : P.O.L., 1991.
- . *Vous qui habitez le temps*. Paris ; P.O.L., 2000.
- Vinaver, Michel. *Les Coréens*. Paris : Gallimard, 1956.

Œuvres consultées :

- Aslan, Odette (dir.). *Le Corps en jeu*. France: CNRS, 1994.
- . *L'Acteur au XXe siècle : éthique et technique*. Vic la Garidole : L'Entretiens, 2005.
- Bradby, David. *Le Théâtre en France de 1968 à 2000*. Paris: H. Champion, 2007.
- Claverie, Hélène Laplace. *Le Théâtre Français du XX siècle entre réenchantement et désenchantement*. Paris: H. Champion, 2007.
- Dort, Bernard. *La Représentation émancipée, essai sur le temps du théâtre*. Paris: Actes Sud, 1988.
- Evrard, Franck. *Le Théâtre français du XXe siècle*, Paris: Ellipses, 1995.
- Féral, Josette. Mise en scène et jeu de l'acteur. *Le corps en scène*. Montréal: Jeu/Lansman, 2001.
- Godard, Colette. *Le Théâtre depuis 1968*. Paris: J.C. Lattès, 1980.
- Hubert, Marie-Claude. *Les Grandes théories du théâtre*. Paris: Armand Colin, 1998.
- Lecoq, Jacques : *Le Théâtre du geste, mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987.
- . *Le Corps poétique : un enseignement de la création théâtrale*. Arles : Actes Sud-Papiers, 1997.
- Lehmann, Hans-Thies. *Le Théâtre postdramatique*. Paris: L'Arche, 2002.
- Novarina, Valère. *Le Théâtre des paroles*. Paris: P.O.L., 1989.
- Pavis, Patrice. *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin, 2007.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Julie Sermon. *Le Personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*. Paris : Éditions théâtrales, 2006.
- Ryngaert, Jean-Pierre. *Lire le théâtre contemporain*. Paris: Dunod, 1993.

Ryngaert. *Jouer, représenter : pratiques dramatiques et formation*. Paris : Armand Colin, 2010.

Szondi orie Lausanne l'âge d'homme, 1983, p.74

Thibaudat, Jean-Pierre. *Théâtre Français contemporain*. Paris: ADFP, 2000.

Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Edition Sociales, 1993,1977.

Vinaver, Michel. *Ecrits sur le théâtre*. Lausanne : L'Aire, 1982.