

CE QUI A CHANGÉ

Joseph Danan

Universidad París III – Sorbonne Nouvelle

joseph.danan@univ-paris3.fr

AUTREFOIS, LES CHOSES ÉTAIENT SIMPLES. Le spectateur qui allait au théâtre se voyait raconter une histoire. Edifiante ou belle, simple ou compliquée, voire énigmatique, cette histoire *lui disait quelque chose*. C'est par rapport à elle que sa pensée se positionnait. C'est elle qui mettait sa pensée en mouvement. La « naissance du monstre » Néron dans *Britannicus* de Racine¹ pouvait être un phénomène complexe, ambiguë, difficile à appréhender (et plus encore pour nos contemporains, qui ont vu s'effacer les repères qui purent fonder la psychologie et la morale), les données du problème étaient, sinon simples, du moins exposées, du moins déchiffrables. Mises sous le regard de tous pour une expertise croisée, une confrontation des points de vue, une prise de position singulière. Le spectateur était placé devant une représentation dont il était, comme l'a dit Bernard Dort, à la fois « le juge et l'enjeu » (1995, 274). Cette double position n'était possible que parce qu'il y avait de la *mimésis*. C'est elle qui faisait de lui un spectateur concerné, susceptible de s'identifier à des personnages ou, pour le dire d'une manière moins sommaire et sans doute plus juste, de se reconnaître dans une problématique. La scène était à la fois hors de lui (le mettant en position de juge) et en lui (où se trouvait l'enjeu, que la représentation lui permettait d'intérioriser).

Avec Brecht encore, les choses étaient simples. Encore plus simples, même. Le théâtre épique brechtien creusait, en fin de compte, la ligne de faille séparant « le juge » de « l'enjeu ». Invité à se mettre à distance de ce personnage que la dimension parfaitement

¹ L'expression « monstre naissant » est dans la préface de Racine.

dramatique (plus, en tout cas, qu'il ne voulait l'avouer) de son théâtre épique lui présentait, au risque de l'identification, le spectateur voyait s'écarter en lui le juge et l'enjeu, jusqu'à objectiver, autant que faire se peut, ce dernier.

Le théâtre de Brecht restait, profondément, un théâtre de la fable, un théâtre qui cherchait constamment à rendre visible le lien « de nature » entre la fable et le sens. Plus encore, s'il se peut, que dans tout le théâtre classique, la fable s'y soumet à la loi du sens. Le théâtre brechtien est un théâtre qui ne se contente pas de vous faire penser : il vous dit ce qu'il faut penser. C'est ce qui le rend insupportable aujourd'hui.

Avec Beckett même, les choses étaient simples. Encore simples. Car le non-sens à ce point exhibé est encore du sens. Les clochards d'*En attendant Godot*, Hamm et Clov dans *Fin de partie*, toutes les figures des premières pièces de Beckett, n'échappent ni à l'effet de personnage ni, plus globalement, à la *mimésis*. Relevant au contraire de ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « le drame-de-la-vie » (2007), une sorte de drame essentiel, minimal, de drame sans les atours du drame, ils nous renvoient cruellement à nous-mêmes, à nos vies sans transcendance.

Je pourrais multiplier les exemples car ils concernent finalement la totalité de la forme dramatique, jusque dans ses avatars les plus éloignés d'un supposé modèle canonique que l'on pourrait rapporter à ce que Szondi nommait « le drame absolu » (2006). C'est que ce qui la fonde, c'est bel et bien la possibilité de la *mimésis* et, avec elle, du personnage. Dès lors, des actions peuvent être représentées sur scène, fussent-elles des micro-actions apparemment déconnectées de tout projet d'ensemble, susceptibles par là-même de renvoyer le spectateur à sa propre expérience. De lui permettre de l'observer et de la juger. De lui donner du sens, ou pas. De vouloir la transformer, ou pas.

Ce qui change en profondeur notre rapport au théâtre, c'est lorsque celui-ci, échappant à toute *mimésis*, échappe par là au drame, laissant le spectateur orphelin du double spéculaire que la scène lui offrait. Le plaçant devant des spectacles dans lesquels toute

possibilité de fable, même minimale, se déroband, c'est, il faut bien le constater, la possibilité de construire du sens à partir de la représentation qui tend à se dérober aussi.

Il faut expliciter encore ce point. Le spectateur de théâtre aime bien *qu'il se passe quelque chose*, est dérouteré quand *il ne se passe rien*. A la question de Hamm, « Qu'est-ce qui se passe ? », qui est la question qui fonde la conception mimétique de l'action, Clov pouvait encore répondre : « Quelque chose suit son cours » (Beckett 1957, 49)². Mais qu'en est-il quand la réponse est « rien » — ce rien, vulgairement, renvoyant à la *mimésis* (à une conception mimétique de l'action scénique) ? Toute projection se trouve-t-elle annihilée ? Et avec elle, alors, toute possibilité d'élaborer une pensée à partir des éléments du drame, puisqu'il n'y a plus de drame. Le spectateur serait alors renvoyé à une pure émotion esthétique, ineffable, non interprétable, impensable.

Le théâtre n'a jamais été aussi deleuzien qu'aujourd'hui. Depuis longtemps, la manière dont Deleuze pense le cinéma, comme produisant une pensée avec ses moyens propres, m'a servi de guide pour approcher le théâtre. Et longtemps je me suis attaché à la manière dont le drame (en ce qu'il est une des spécificités du théâtre) produit de la pensée avec ses moyens propres. Mais les moyens propres de ce que j'ai pu appeler « pensée-du-drame » étaient bien ceux qui permettaient d'organiser l'action (dans son sens mimétique) et les autres constituants du drame — marqueurs spatio-temporels notamment —, poussant certes parfois aux limites de la *mimésis*, mais toujours au sein du drame.

Je me permets de reproduire ici quelques lignes d'un article dans lequel j'essayais de cerner cette « pensée-du-drame » (Danan 2001). Je commençais par citer Deleuze : « Les grands auteurs de cinéma nous ont semblé confrontables, non seulement à des peintres, des architectes, des musiciens, mais aussi à des penseurs. Ils pensent avec

2 On se souviendra avec intérêt des répliques qui suivent celle-ci : « HAMM. — On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ? / CLOV. — Signifier ? Nous, signifier ! (*Rire bref.*) Ah elle est bonne ! » (49).

des images-mouvement, et des images-temps, au lieu de concepts » (1983, 7-8), pour poursuivre ainsi :

Nous en dirons autant, *mutatis mutandis*, des grands auteurs de théâtre : qu'ils pensent avec des figures qui sont celles du drame (entrées, sorties, actions physiques, parole-action, mise en abyme...), qu'ils pensent par le montage et dans ses interstices au moins autant que par les mots (montage des scènes, des séquences et micro-séquences, des répliques). Contre l'idée courante (fût-elle implicite) que la pensée s'exprimerait dans les interruptions ou les pannes de l'action, nous avançons qu'ils pensent dans le mouvement même de l'action, que c'est ce mouvement (l'action) qui pense. Nous nommons cette pensée, non conceptuelle, « pensée-de-la-pièce », puisque c'est la pièce qui, au travers de ses formes, pense. (Danan 170)

Que se passe-t-il donc quand le théâtre, allant du côté (duquel, en fait, regardait Deleuze) de la danse ou de la performance, se constitue en dehors de la *mimésis* ? Je m'appuierai sur l'exemple d'*Inferno* de Romeo Castellucci, créé en 2008 au Festival d'Avignon.

« Arracher le théâtre à la littérature », dit Jacques Nichet³ — dans le droit fil d'Artaud (dont Castellucci se réclame) et de Craig. Il aura fallu près d'un siècle pour cela mais nous y sommes désormais.

Comment penser ce théâtre, qui ne doit plus rien à la littérature (le texte de Dante, étrangement absent d'*Inferno*) et plus grand-chose aux catégories du drame ? Et que pense-t-il, lui qui se passe volontiers des mots pour penser ? Et nous fait-il penser à autre chose qu'à lui en tant qu'art ? Ou bien devons-nous consentir à nous en tenir à la seule émotion esthétique ?

Pour Eisenstein, l'émotion était le levier qui permettait de mettre en mouvement la pensée (Danan 1995, 164). Encore fallait-il, et c'était le cas dans son cinéma, qu'il y eût une transativité de l'œuvre

3 Lors de sa leçon inaugurale au Collège de France, le 11 mars 2010.

d'art. Que celle-ci ne s'arrête pas à elle-même mais soit un passage vers le monde. C'est bien cela qui pourrait s'être perdu aujourd'hui.

L'émotion qui me saisit devant *Inferno* est réelle. Elle se prolonge au-delà du temps de la représentation. C'est un spectacle qui me hante. Mais je ne parviens que difficilement à « mettre des mots » sur cette émotion, à la transmuier en discours. Quand je cherche à le faire, il me semble l'appauvrir. Si pensée il y a, c'est une pensée d'avant le langage (Danan 1995, 167-168). Une pensée en images, en sons, en sensations éprouvées le temps du spectacle et dont la mémoire garde la trace plus profondément que toute captation, mieux : qu'elle revivifie par son jeu propre car, en « se repassant le film », elle le réinvente, s'arrête sur une image, transforme les rythmes, refait le montage. Dire qu'*Inferno* me hante, c'est dire que je porte en moi ce matériau mouvant, désormais intime, à même d'être investi et réélabéré par ma propre pensée. Cela fonctionne, somme toute, assez exactement comme une expérience vécue, et vécue avec assez d'intensité pour que toute pensée raisonnante se trouve suspendue le temps de l'expérience, mais qui pourra nourrir notre pensée (notre faculté à produire de la pensée et de la parole) longtemps après, pendant toute une vie parfois⁴.

Après Artaud et Craig, la pensée de Deleuze, celle de Lyotard (1994), ont marqué souterrainement la scène théâtrale de ces quarante dernières années. De Deleuze, on connaît ces lignes écrites à propos de Kierkegaard et de Nietzsche, qui figurent dans les premières pages de *Différence et répétition* : « Il s'agit [...] de produire dans l'œuvre un mouvement capable d'émouvoir l'esprit, hors de toute représentation ; il s'agit de faire du mouvement lui-même une œuvre, sans interposition ; de substituer des signes directs à des représentations médiates ; d'inventer des vibrations, des rotations, des tournoisements, des gravitations, des danses ou des sauts

4 Sur cette valeur d'expérience (ou d'événement) de la représentation théâtrale, voir Joseph Danan (2010), *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* ; et aussi Jean-Frédéric Chevallier (2004), « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles ».

qui atteignent directement l'esprit. Cela, c'est une idée d'homme de théâtre, une idée de metteur en scène — en avance sur son temps » (1968, 16-17). Kierkegaard et Nietzsche « fondent » par là, dit-il, le « théâtre de l'avenir en même temps qu'une philosophie nouvelle. »

Ce théâtre, ne dirait-on pas que c'est la danse qui l'accomplit ? Certes. Mais, dans l'effacement des frontières entre théâtre et danse qui caractérise la scène actuelle, c'est aussi le théâtre. Car, le théâtre, dit Deleuze, « c'est le mouvement réel ; et de tous les arts qu'il utilise, il extrait le mouvement réel » (18). C'est « le mouvement de la Physis et de la Psyché » (18), qu'il oppose au « faux-mouvement » hégélien (16) « qui propose un mouvement du concept abstrait » (18). Deleuze développe ensuite sa conception d'un « théâtre de la répétition », dans lequel « on éprouve des forces pures, des tracés dynamiques dans l'espace qui agissent sur l'esprit sans intermédiaire, et qui l'unissent directement à la nature et à l'histoire, un langage qui parle avant les mots, des gestes qui s'élaborent avant les corps organisés, des masques avant les visages, des spectres et des fantômes avant les personnages — tout l'appareil de la répétition comme 'puissance terrible' » (19). Tout, dans cette dernière citation, pourrait constituer le programme d'*Inferno* (sauf peut-être les « masques »).

Car le spectacle de Castellucci ne semble composé qu'ainsi (à la différence de *Purgatorio*, qui réintroduit de la fable — quelles que soient les distorsions que lui impose le traitement, du reste profondément différent de celui d'*Inferno* —, et de *Paradiso*, une simple installation mais pouvait-il en être autrement ?) Au commencement, « l'espace scénique, [le] vide de cet espace » (19): la Cour d'honneur du Palais des papes, en Avignon, prise pour ce qu'elle est, un plateau nu, et la façade du Palais. Puis l'attaque, désormais célèbre, du spectacle : Romeo Castellucci entrant lui-même en scène, comme pour signifier qu'il n'y a que cela, rien d'autre que cet espace et le geste d'un artiste qui va l'investir ; lançant « Je m'appelle Romeo Castellucci », avant de s'harnacher à vue et de se livrer aux chiens, « mouvement réel » s'il en est, non reproductible, fondant ce théâtre comme performance. Puis une seconde performance, faisant

succéder à l'horizontalité du plateau la verticalité de la façade, qu'entreprennent d'escalader un acteur acrobate. Une fois posés l'espace et le geste dans sa dimension performative, le spectacle pourra libérer les « puissances terribles » de la répétition. Peu importe que nous les percevions comme telles ou étrangement adoucies : elles ne représentent rien, elles agissent seulement et agissent sur nous par les voies de cette douceur qui est comme le nom de scène de la poésie de Dante. Pêle-mêle dans le désordre de la mémoire :

- L'enfant faisant rebondir son ballon sur le sol sonorisé, et c'est comme si le son amplifié faisait s'illuminer par éclairs la façade du Palais des papes.

- Les corps « des damnés » (ou, plus prosaïquement, de la cinquantaine de figurants) roulant sur la scène comme en une série de vagues, tels des mouvements ou des « gestes [s'élaborant] avant les corps organisés ».

- Le geste de tuer, mais « sans représentation », juste un mouvement du doigt passant sur une gorge, juste une répétition, celle d'une chaîne que rien ne semble pouvoir arrêter (sauf l'arbitraire du temps scénique ou d'un rythme, d'une composition), le geste passant de l'un à l'autre, indifférent aux corps, comme s'il ne leur appartenait pas.

- Des enfants qui jouent dans une cage de verre, jusqu'à ce qu'un voile noir descende sur eux et les dérobe à notre vue — mais ils continueront à jouer, sans fin possible.

- Des corps qui s'étreignent.

- Des corps qui se laissent tomber en arrière, bras ouverts, dans l'abîme...

Si tout n'est pas de l'ordre de la répétition (je vais y revenir), tout est de l'ordre du mouvement : des « tracés » dans l'espace, de l'espace lui-même qui s'anime. Or, chez Deleuze, c'est bien le mouvement qui caractérise fondamentalement ce théâtre, que j'appellerais plus volontiers, à la suite de Jean-Frédéric Chevallier (2004), théâtre de la présentation (par opposition à représentation), afin de contourner

la difficulté de la notion de répétition telle que la constitue Deleuze. Celle-ci est en effet pour lui répétition réellement accomplie d'actions réelles⁵ : réellement accomplie et non représentée, toute la difficulté est là ; rejouée, sans pour autant désigner un ailleurs mimétique. La répétition interne à un spectacle ne pourrait-elle pas alors être considérée comme la mise en abyme (ou la désignation) de cette répétition fondatrice ? C'est une hypothèse qui mériterait d'être creusée, tant la répétition-variation⁶ est devenue une figure constitutive de nombre de spectacles aujourd'hui, voire une alternative (musicale, chorégraphique, rythmique) à toute dramaturgie (Danan 2010, 55-62).

De quels mouvements s'agit-il dans *Inferno*? Ce ne sont jamais ceux de personnages, mais ceux d'acteurs, de performeurs. Ce sont eux, leurs corps et leurs visages, leurs vies mêmes, qui peuplent cet enfer-là, si enfer il y a — mais il faut faire confiance au titre, c'est notre seule clé pour entrer dans le spectacle. Un passe-partout, qui fonctionne à tout coup, tant l'œuvre se situe à un niveau de généralité bien plus grand que l'œuvre source. Le titre aimante et oriente le sens. Au risque de l'appauvrir. Ainsi donc, l'enfer c'est cela ? Des corps qui s'éteignent fugitivement et n'arrivent pas à s'aimer. La chaîne sans fin du meurtre de l'autre, et réciproquement (la « répétition » du premier meurtre...).

Pourtant, dès lors que cela résonne en nous, que nous intériorisons ces figures s'adressant à nos propres vies, elles libèrent des possibilités inédites de sens, qui sera celui (ceux, multiples) que nous pourrons leur donner et donner à nos vies — spectateurs de l'enfer, ou plutôt spectateurs, tout simplement, d'une scène sans métaphore ni ailleurs, à laquelle nous pouvons, si nous le voulons, donner le nom d'« enfer », susceptibles, à un moment ou à un autre, d'être à notre tour sur la scène, à l'instar de ces figurants qui sont, de toute

5 Jean-Frédéric Chevallier a écrit des pages éclairantes là-dessus dans un essai encore inédit sur « Deleuze et le théâtre ».

6 Pour reprendre une expression que Michel Vinaver applique aux œuvres dramatiques (1993, 904).

évidence, une nécessité du spectacle. C'est ce que peut symboliser l'image de ce velum qui viendra nous recouvrir et nous englober dans le spectacle.

S'il n'y a pas de *mimésis* donc nulle identification à des créatures de fiction, il semble qu'un spectacle comme celui-ci offre la possibilité d'un autre mode de reconnaissance spéculaire, probablement même plus direct, par identification non à un personnage mais à l'autre (la *personne* de l'autre) comme à un autre soi-même. C'est le sens qui se dégage pour moi de ce moment, peut-être le plus fort d'*Inferno*, où des êtres singuliers (mais quelconques — quelconques mais singuliers) viennent à tour de rôle se *présenter* à nous en nous offrant leurs visages. Rien d'autre que cela, et c'est en cela que quelque chose comme une essence de cet art, comme art de la présence, nous est donné à ce moment-là. Presque comme un mode d'emploi : une autre clé, propre au théâtre, celle-là.

La question, on le voit, pour ce qui est, comme on dit, de ce qui *fait sens* n'est pas prioritairement celle du texte ou de ce qui peut pallier à son absence, mais celle de la convocation de présences qui renvoient à la mienne propre et à ma propre vie, m'interrogent et, m'interrogeant, me conduisent vers des réseaux infinis de sens.

Cette pensée-là, si générale soit-elle, ne saurait être rabattue sur celle des arts plastiques (comme on le dit peut-être trop) ni même de la musique. Elle est propre à ce que peut penser — et faire penser, puisque ce n'est que de cela qu'il s'agit — le théâtre. Un théâtre qui nous laisse dans la solitude de notre pensée, suscitée, éveillée, *déroutée* par les images que la scène propose, dans un jeu d'associations et d'évocations qui n'appartient qu'à soi, « en roue libre » par rapport au spectacle — « émancipée », comme le dit Jacques Rancière lorsqu'il postule une coupure radicale entre l'œuvre et son spectateur (2008). Premier temps d'une expérience qu'il emportera avec lui au sortir de la représentation et qui pourra, dans les meilleurs des cas, accompagner sa vie.

Je comprends que l'on ait la nostalgie d'un temps où le théâtre revendiquait son appartenance, au moins partielle, à la littérature.

Peut-être avons-nous réellement perdu quelque chose, en nous éloignant de la fable, de la puissance structurante du drame, et de la parole comme vecteur, au moins, d'un premier niveau de sens comme un sol où prendre pied. Ce n'est certes pas une disparition : on continuera à monter des classiques et des « classiques contemporains », et même des œuvres dramatiques nouvelles. Reste que ces deux états du théâtre, qui coexistent aujourd'hui dans un champ de tensions et de contradictions, ne pourront plus être pensés qu'ensemble. Du moins le premier (l'ancien) ne peut-il plus être pensé et pratiqué hors du second. Le second (le nouveau) s'est peut-être déjà, dans ses réalisations les plus abouties, comme *Inferno*, émancipé du premier.

Bibliographie

- Dort, Bernard. 1995. *Le Spectateur en dialogue*. Paris : P.O.L.
- Beckett, Samuel. 1957. *Fin de partie*. Paris : Minuit.
- Chevallier, Jean-Frédéric. 2004. « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symboles ». *L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales* 36.
- Danan, Joseph. 1995. *Le Théâtre de la pensée*. Rouen : Médiannes.
- Danan, Joseph. 2001. « Pour une «pensée-action» : le théâtre de Musil ». *Registres* 6.
- Danan, Joseph. 2010. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Paris : Actes Sud – Papiers.
- Deleuze, Gilles. 1968. *Différence et répétition*. Paris : PUF.
- Liotard, Jean-François. 1994. « La dent, la paume ». In *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Galilée.
- Rancière, Jacques. 2008. *Le Spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2007. « La reprise. Réponse au postdramatique ». *Etudes théâtrales* 38-39.
- Szondi, Peter. 2006. *Théorie du drame moderne*. Trad. de Sybille Muller. Strasbourg : Circé.
- Vinaver, Michel. 1993. *Ecritures dramatiques*. Arles : Actes Sud.