



À sec de François-Michel Pesenti ou l'acteur comme paysage parlé

Louis Dieuzayde

► To cite this version:

Louis Dieuzayde. À sec de François-Michel Pesenti ou l'acteur comme paysage parlé. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2014. <hal-02113641>

HAL Id: hal-02113641

<https://hal.science/hal-02113641v1>

Submitted on 29 Apr 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

À sec de François-Michel Pesenti ou l'acteur comme paysage parlé

Louis Dieuzayde
Maître de conférences en arts de la scène
Aix-Marseille Université, Laboratoire d'études en sciences des arts (LESA)

Les flots des visibilitées modernes et des technologies les plus sophistiquées de la simulation [...] sont les instruments les plus mortifères dressés contre l'imaginaire lui-même, aussi longtemps que ces apparitions nous vident de notre chair au lieu d'incarner le vide qui laisse advenir notre image¹.

La présente étude entend se consacrer à l'examen partiel d'une réalisation théâtrale, *À sec* conçue et mise en scène par François-Michel Pesenti². Certains des procédés mis en œuvre dans l'une des séquences de ce spectacle sont en effet d'une grande pertinence à l'égard de l'écriture du vide sur la scène, dans ses puissances d'expérimentation et de (ré)génération des présences actuelles. La plasticité du vide, dans son acception dynamique, processuelle et expérientielle ne se joue pas ici dans l'image scénique mais dans l'exploration des présences sur lesquelles le metteur en scène nous concentre radicalement. Il crée une sorte de théâtre raréfié en purgeant la scène de toute intrigue autre que cette extrême attention à l'autre, l'acteur, qui devient par là même une sorte de scène. Ainsi qu'il le dit lui-même, le seul intérêt qu'il a à faire du théâtre est de « montrer des gens. » Toute la question porte donc sur les procédures de ce « montrer » et sur la définition à donner à ces « gens ». En fait, ce travail de plateau, hautement exigeant, tend à produire ce qu'il faudrait nommer des « épreuves d'altérité » : c'est-à-dire des dépassements de la relation imaginaire acteur/spectateur, courante et pleine (d'un petit semblable vers l'autre) afin que se creuse une appréhension scénique de l'autre susceptible de frayer un accès à son altérité³. Le geste du metteur en scène est de « coincer » d'une façon ou d'une autre les acteurs afin d'en faire l'étude. Il les isole, les extrait des façons de jouer répertoriées et tente même de défaire ou en tout cas d'interroger leur propre gestion et conservation de l'image du moi. Il le formule ainsi : « J'aime montrer des acteurs qui sont mis en situation de ne plus pouvoir jouer, et qui, cernés de toute part, inventent des instants de théâtre. [L'enjeu], c'est comment l'acteur fait acte d'art en se démerdant du presque impossible⁴. » Ce qui lui importe est de « sonder » scéniquement les présences, en examinant au plus près « leurs limites immanentes », en « épuisant leur possible. » Dans les plus beaux moments de cette réalisation, cette quête, fragile mais déterminée, ouvre de lumineuses expériences d'ordre quasi anthropologique. Il s'agit en ce sens d'un théâtre qui interroge le théâtre mais qui parvient à convoquer le monde et à en témoigner par la radicalisation même du dispositif de dénudement du théâtre qu'il met en œuvre.

1 Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie*, Paris, Seuil, 1996, p. 268.

2 *À sec*, textes de François-Michel Pesenti, Didier Da Silva et Anton Chekhov, Friche la Belle de Mai, février 2011. Reprise au théâtre des Bernardines en décembre 2012.

3 « Depuis quelques années insiste dans mon travail le souci de la tension des liens que négocient les acteurs et le public au moment de la représentation. Le théâtre ne m'est nécessaire qu'à la condition d'une accusation réciproque d'être là, chacun en face de l'autre, dans la responsabilité séparée que l'improbable advienne. Mon travail consiste à armer, jusqu'aux dents, les deux parties de cette brève bataille. » François-Michel Pesenti, « À propos du théâtre », extrait du dossier de presse de *À sec*, février 2011, p. 5.

4 François-Michel Pesenti, entretien avec Bernard Andrieu, *Théâtre/Public*, n° 154-155, La chair de l'acteur, 2000, p. 32-33.



5 François-Michel Pesenti, « Textes. 1989-1999 », *ibid.*, p. 27.

6 F.-M. Pesenti, « Entretien », *... op. cit.*, p. 35.

À sec constitue l'un des derniers opus d'un cycle de « dramaturgies sauvages », entamé par le metteur en scène depuis une trentaine d'années, depuis *Le Séjour* créé en 1989. Ce cycle se caractérisait par une écriture de plateau soumise aux lois heuristiques du montage, refusant les catégories de fiction et de personnage pré-établies. La trame poétique se combinait d'actions performatives, de présences scéniques comme dilatées et de quelques rares paroles issues de fragments littéraires mais surtout de confidences et de récits biographiques des acteurs réélaborés ensuite par le metteur en scène et réinjectés dans l'action scénique.

J'avais regardé et écouté les acteurs et j'avais fait un spectacle de ce qui m'avait impressionné. Ils étaient, sans le savoir, comme des échantillons anonymes d'histoires, d'autant plus fortes qu'elles étaient quasi-secrètes. Entraînés par mes sollicitations, excités par leurs confidences réciproques, ils amalgamaient autour de la table de répétitions – couverte de photos et de livres – des souvenirs de sœurs mortes, de repas de famille avortés et de rencontres carnassières avec des inconnus. De tous ces réseaux, je faisais une sorte d'opéra silencieux⁵.

Ce type d'expérimentation fut justement qualifié de « pornographie des âmes » par François-Michel Pesenti, les acteurs étant donc appelés à jouer à partir de leur identité, à mettre en pièces et en figures leur constitution subjective, leur intimité et leurs aveux « rêvés par un autre », le metteur en scène. Ce dernier focalisait le regard sur les corps, le plus souvent non glorieux et quotidiens, s'attardait sur leurs défauts. Et si la nudité totale ou partielle de certains acteurs s'exposait, c'était pour faire apparaître une autre nudité, celle de la singularité irréductible de leur être, tout en faisant de cette singularité une sorte de témoignage de celle des autres. Cette démarche combinait de la sorte un théâtre du réel et un théâtre de figures. À une approche phénoménologique, partant de la phénoménalité propre des acteurs, s'articulait une construction d'ordre figurologique, engageant des hypothèses simulatoires constituant les acteurs en figures. Cette mise en tension entre l'acteur comme phénomène objectif à observer et l'acteur comme lieu d'apparition d'un devenir figural se générait dans un très ténu décollement de l'acteur de lui-même, dans le plus petit intervalle possible entre ce qu'il est, ou du moins ce qu'il donne à voir qu'il est, et un devenir-figure. L'acteur se mue alors en une sorte de figure de lui-même. Étrangement, du théâtre se fabriquait dans cette dramaticité intérieure sollicitée et entretenue par le metteur en scène, l'acteur étant sommé de se déplacer vers une part inconnue de lui-même, une part qui lui échappe forcément mais dont il doit bien négocier et dessiner l'apparition. « Le matériau, pour moi, c'est ce qui échappe, ce qui est produit par l'autre à défaut de lui-même, là où il ne s'attend pas à être⁶. » Un tel espacement, un tel interstice entre le sujet et son moi, deviennent ici l'instant attendu d'une brève aperçue de l'autre dans le battement de son image.

D'une certaine manière, il s'agit d'amener la vie même des acteurs, c'est-à-dire le rapport des acteurs à leur vie, à se raconter dans une dramaturgie le plus souvent muette. À propos de *Conversation pieces : les gens sont formidables*, Pesenti écrit :

C'est un spectacle sur les failles de notre image, sur ce que nous engageons au-dehors, en face, sans le savoir, sur le risque pris de l'irrépressible de nous-mêmes. Ce pourrait être un spectacle drôle, parce que c'est drôle de voir une femme se faire chatouiller par un homme

pendant cinq minutes. Mais ce n'est pas sûr. Car ce que je veux donner à voir surtout, c'est le visage de cette femme à cet instant, c'est son corps tout entier qui frétille et se crispe à l'approche du doigt jouisseur. Quelle histoire jaillira d'elle, et de nous à cet instant-là⁷.

Dans *À sec*, François-Michel Pesenti abandonne ce que son geste scénique – dans lequel le langage de la sexualité et celui d'une certaine violence ont souvent primé comme outils d'investigation – pouvait avoir parfois de sensationnel. Il semble chercher, sans plus rien forcer, à recueillir la *chair* des êtres en présence et à opérer chez le spectateur une sorte de contemplation de la matière sensible de l'acteur en portant quasiment cette dernière à la quintessence. Après avoir voulu entrouvrir le fond des êtres en outrageant leurs retranchements, le metteur en scène se livre maintenant aux jeux de leur surface, il accepte de n'en retenir et de n'en sertir que l'écume. La *réalité* de ces présences prend alors bien plus de densité, comme libérée d'une recherche de vérité. C'est à cet endroit que l'opérativité du vide prend toute son acuité. Vide du plateau nu, évidemment de toute trame narrative, épure des effets formels, effacement des marqueurs de la sexualité et de la violence, la plupart des composants de la théâtralité traditionnelle *et* contemporaine disparaissent comme par enchantement sans que leur perte s'accompagne en retour d'effets de sublimité ou d'expérimentalité revendiquée. Il ne s'agit plus de « coincer le vrai » et d'aller au fond des choses mais de laisser les choses manifester d'elles-mêmes leur puissance d'attraction. Au lieu de pousser visiblement les limites au travers de performances corporelles ou de témoignages biographiques des acteurs, dans une sorte de frappe balistique de la scène savamment agencée, le « tact » nouvellement engagé permet à ces limites de s'auto-dramatiser, de manière résorbée et comme « rentrée ». Le spectateur se trouve ainsi bien plus mobilisé dans sa réception sensible et imaginative, le « presque plus rien » produit par la scène lui ouvrant un nouvel espace d'implication du regard et de l'écoute. Le drame manifeste des corps et des identités se retire alors et cède la place au drame « inframince » de la chair. Car si l'image du corps se donne et capte l'appétit de l'œil, l'advenue de la *chair* requiert, elle, des cheminements sensoriels, sensuels et pensants dans le réglage d'une certaine distance. La chair de l'acteur⁸, lorsqu'elle advient et point dans l'expérience du spectateur, donne sur de l'invisible, sur la vacuole impénétrable qui constitue toute présence, sur la part de vide qui la régit et la fait exister. Discutant le concept de représentation, Jean-Luc Nancy écrit des lignes éclairantes sur le rapport de la présence à l'absence, autre terme synonyme du vide. Je cite :

La représentation est une présence présentée, exposée ou exhibée. Elle n'est donc pas la pure et simple présence : elle n'est justement pas l'immédiateté de l'être-posé-là, mais elle sort la présence de cette immédiateté, pour autant qu'elle la fait valoir *en tant que* telle ou telle présence. La représentation, autrement dit, ne présente pas quelque chose sans en exposer la valeur ou le sens – à tout le moins la valeur ou le sens minimal d'être là devant un sujet. Il s'ensuit que la représentation ne présente pas seulement quelque chose qui en droit ou en fait, est absent : elle présente en vérité ce qui est absent de la présence pure et simple, son être en tant que tel, ou encore son sens ou sa vérité. [...] Dans l'absence qui donne le trait fondamental de la présence représentée se croisent l'absence *de* la chose (pensée comme l'original, la présence réelle et seule valide) et l'absence *à* la chose murée dans son

7 F.-M. Pesenti, « Textes. 1989-1999 », ... *op. cit.*, p. 28.

8 « Le corps est la surface extérieure, apparente et interactive, tandis que la chair est la profondeur intérieure, essentielle et intersubjective de l'individu. [...] La chair ne réside pas, elle n'existe que par l'incarnation qui la rend visible aux autres dans le corps : les mouvements, les bruissements, les voix, les cris, les affolements traduisent par le corps cette dynamique de la chair. » Bernard Andrieu, « L'action de la chair », *Théâtre/Public* n° 154-155. La chair de l'acteur, Paris, 2000, p. 5 et 8.



⁹ Jean-Luc Nancy, « La représentation interdite », *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003, p. 73, 74 et 76.

¹⁰ « Ouvrir, ce n'est pas creuser un seul trou qui irait directement jusqu'au centre des choses. Il n'y a pas un centre des choses puisque les racines elles-mêmes sont multiples et arborescentes, sans parler des rhizomes, bien sûr. » Georges Didi-Huberman, « Q comme Quad », *Phalènes – Essais sur l'apparition*, 2, Paris, Minuit, 2013, p. 141.

immédiateté, c'est-à-dire ce que j'ai nommé l'*absens*, le sens en tant qu'il n'est justement pas une chose. Il est donc question, au fond de la représentation, du rapport avec une absence et avec un *absens* dont toute présence se soutient, c'est-à-dire se creuse, s'évide, respire et vient à la présence⁹.

C'est bien ce creusement au cœur de la présence qu'il nous importe ici d'examiner.

Dans une des grandes séquences d'*À sec*, démarrant environ au milieu du spectacle, le metteur en scène apparaît sur le plateau, se saisit d'un pupitre sur lequel il dispose des feuilles et s'installe de profil côté jardin. Peu après, une des actrices (Marcelle Basso) entre. Elle marche jusqu'à l'avant-scène et s'immobilise face aux spectateurs. Le metteur en scène va alors lire un texte qu'il a écrit « pour elle », c'est-à-dire en pensant à elle ou plus précisément en partant d'elle, sans qu'il s'agisse véritablement d'en faire le portrait psychologique ou physique. Cette actrice, avec laquelle il a maintes fois travaillé, il la dépeint plutôt comme un paysage. Il part de sa phénoménalité propre, des quelques détails de son visage et de ses gestes dont certains sont insus d'elle-même, lui échappant, et il décrit ainsi les sensations qu'elle génère dans son regard à lui¹⁰. L'écriture est d'abord descriptive, objectivante. Elle mène l'enquête en essayant de rendre compte des effets tangibles de cette présence-là. Puis elle s'ouvre, comme nécessairement, à un certain impressionnisme, assumant la singularité de la perception de cet autre et avouant un travail d'associations imaginatif. Il s'agit ainsi d'une sorte d'exercice à la fois phénoménologique et figurologique dans lequel s'impliquent et « s'invoquent » trois protagonistes : le metteur en scène qui parle, l'actrice qui l'écoute et ne réagit pas, le spectateur qui observe cette présence sous l'effet de ce qu'il entend dire d'elle.

Elle est immobile, comme convenu.

Je suis très près d'elle mais la règle de son jeu l'oblige à ne pas me voir. Maintenant, comme convenu aussi, elle baisse en avant sa tête et la rejette sèchement en arrière, puis elle lisse ses cheveux.

L'expression du visage est belle. Farouche et résignée à la fois. Mais n'est-ce pas la circonstance de l'isolement auquel je la contrains, qui produit cette expression ?

De l'ensemble, son visage, ses gestes, la position de son corps, se dégage l'expression de quelqu'un que l'on a définitivement trahi ou humilié. Définitivement parce qu'il semble qu'il n'y a plus aucun recours possible. Et même qu'il ne faudrait pas qu'il en y eût un.

On dirait qu'elle régule sa respiration. Au-dessus de ses lèvres des gouttes de sueur signent cet effort. Rien d'excessif, mais suffisamment pour dilater les pores et grêler la peau.

Ma présence, si près, lui semble un ordre muet, une exigence qu'elle devrait être capable de déduire d'elle-même. Aussi voudrait-elle se retourner, pour voir où en sont les autres. Elle ne le fait pas. Si mon regard croise le sien, ses yeux se voilent d'instinct. Comment fait-elle ?

D'où vient que ce corps supporte si parfaitement le travail ingrat des simulations de l'attente ?

Non pas l'attente seulement de ce qui va ou peut arriver ici, mais l'attente ancienne, laquelle, en décompterait-on la durée, dépasserait de loin l'âge que l'on donne à cette femme et ne cesserait pas avec sa mort.



11 François-Michel Pesenti,... *op. cit.*, p. 6.

Une absence donc et non un manque de quelque chose, qui de fait n'est jamais arrivé, et dont tout le corps de cette femme est, à force, l'empreinte par-devers elle.

Je ne sais dire où, à quels endroits précisément.

Si je risquais d'en relever les marques les plus ordinaires, les rebonds, les plis et déformations de son corps par exemple, je ne certifierais que des symptômes et l'évidence de l'empreinte disparaîtrait.

C'est une impression à prendre comme telle, comme l'humiliation ou la trahison définitive, c'est un bruit, qu'elle ne cherche pas à produire, mais qui la libère de la conscience de se montrer.

Elle témoigne.

Le trouble instauré par ce dispositif provient du fait que l'actrice, muette, devient comme parlée par le metteur en scène et qu'elle *se phénoménalise* sous notre regard ouvert par l'action des mots. Il semble que ce soit la texture même du rapport metteur en scène/actrice qui est ici énoncée et dévoilée devant les spectateurs. Car l'écriture, dans ses va-et-vient dénotatifs et connotatifs, ausculte l'entrelacs de l'expression produite par elle et de l'impression induite en lui. Quelle est la part respective de l'un et de l'autre ? De la projection du metteur en scène, de la manifestation ou de la « donation » plus ou moins consciente de l'actrice d'une part supposée d'elle-même (s'énonçant dans les termes de trahison, humiliation, attente) ? François-Michel Pesenti formule un des mécanismes dont il procède : « Ce qui serait mon sujet, c'est comment ils [les acteurs] s'en sortent de ne pas être cet autre que j'entends en eux et avec lequel je les tараude¹¹. » Ici, dans cette séquence, le spectateur perçoit et devient le témoin de l'économie habituellement occultée du rapport metteur en scène/acteur : les secrètes négociations qui s'y trament, le subtil commerce entre le vouloir-prendre de l'un et les prestations et rétentions de l'autre, tout un jeu sourd de réfraction et de répercussion des images et des affects. Comme si le spectateur entendait et même voyait un dialogue des inconscients restitué et conjugué au présent du plateau. L'actrice, effectivement « tараudée », sommée au silence et à une quasi absence de mouvement, se mue en une sorte d'image vivante commentée en direct et mise à la question du regard porté sur elle. Il y a là quelque chose du papillon épinglé soumis aux yeux de l'entomologiste. Néanmoins, dans la durée de cette exposition, se produit comme un battement d'ailes de cette présence. Un battement entre manifestation et retrait, adhérence et désadhérence au discours, transparence et opacité. Le papillon épinglé paraît résister au dessein de la parole qui prétend le cerner, le déplier et l'exhiber. L'actrice à l'écoute ne dénie ni ne conforte ce qui est dit d'elle. Elle se tient dans une neutralité énigmatique, absolument présente à l'écoute du texte ainsi qu'au regard des spectateurs tout en leur opposant une irrémédiable ligne de fuite. L'exercice, cruel, se fait alors infiniment respectueux du fait qu'il n'épuise en rien les « propriétés » de cette présence et paraît même succomber peu à peu à sa part impréhensible ; la parole se rétracte et semble se mettre en doute pour mieux laisser parler d'elle-même la présence. L'auscultation impressionnelle de cette dernière franchit alors

quelques degrés et élargit encore notre perception : le « corps de cette femme » devient « l'empreinte par devers-elle » d'une absence, c'est « une impression à prendre comme telle. » Se trouve donc convoqué là « l'absens » dont parle Jean-Luc Nancy, c'est-à-dire « ce qui est absent de la présence pure et simple, son être en tant que tel, ou encore son sens ou sa vérité. » Bien que « murée dans l'immédiateté », résonne alors dans cette présence le timbre de la voix inaudible de ce qui constituerait le cœur d'elle-même et qu'elle ne peut ni savoir ni encore moins montrer¹². Ce serait dans une sorte de repli ou de reflux vers nul centre précis qu'émanerait d'elle « le bruit¹³ » émis par son irréductible singularité, que peuvent détecter metteur en scène et spectateurs sans ne pouvoir rien en prouver. Ce serait dans ou par ce « bruit » qu'elle échappe à toute prise, « qu'elle se libère de la conscience de se montrer », un bruit dont « elle témoigne » ou même « qu'elle témoigne. » Ce bruit n'est-il pas paradigmatique d'une sorte de *chair de l'homme* témoignée ici devant nous ? « Être témoin de soi-même ne suffit pas. Lui [l'acteur], si singulier, doit entrer dans une sorte d'anonymat pour pouvoir en représenter d'autres tout aussi singuliers ; on voit qu'en plus d'être matériau, dramaturge et poète, l'acteur doit être un peu ethnologue¹⁴. » Ce serait donc l'étrange jonction des deux infinis opposés que sont la singularité et l'anonymat que produirait « l'étude » de cette présence. Et, dans cette étude, l'acteur est en effet bien plus qu'un matériau. Accueillant en lui les mots qui l'évoquent et les regards qui le scrutent, maniant sa présence par d'infimes mobilités intérieures, surveillant de façon impassible les effets générés par lui-même au sein de la réception des spectateurs, l'acteur tend à analyser, à décomposer voire à radiographier le mortier même dont il est fait : les tissus biologiques et psychiques aussi bien que symboliques et imaginaires qui le constituent, l'espèce de tour singulier qu'il imprime à sa vie et qui concerne tout modelage du sujet parlant aux prises avec l'énigme de son existence. Apparaîtrait ainsi quelque chose de son propre « génie d'exister¹⁵ » qui se met alors à en renvoyer à bien d'autres, dont le nôtre. Car, évidemment, le spectateur se trouve au bout d'un moment pris comme en miroir, c'est-à-dire « en énigme¹⁶ » face à cette altérité à l'épreuve dont la mise en procès l'intrigue et l'intrique tout à la fois.

Puis l'actrice sort.

D'une autre actrice (Marianne Houspie), soumise au même dispositif, François-Michel Pesenti a écrit et lit en scène ceci :

[...]

Elle croit que Manet l'a peinte.

Nul autre ici ne s'offre avec tant d'évidence, elle est toute au-dehors. Pourtant il ne s'agit pas dans son cas d'une seconde nature, elle feint tout. Pas de beaucoup mais intégralement.

Elle s'impose à tout va, mimant d'en savoir plus que les autres, sur des événements dont il n'ont même pas idée. C'est ainsi qu'elle règne, avec sa tête d'oracle, qui ne veut pas donner les numéros du Loto.

Elle dit aussi « je suis la vouille » comme si chacun savait ce que c'était. Elle le dit plusieurs fois.

12 « L'être est opaque à lui-même précisément parce qu'il est rempli de lui-même. » Jean-Paul Sartre cité par Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 143.

13 « Plus que la fiction et le personnage, le bruit de l'acteur lui-même est mon premier matériau. L'exigence qu'un homme a de vivre ses besoins et ses désirs est le bruit que toute oreille peut entendre, c'est un bruit souvent dissonant très loin des apparences et des socialités, c'est un bruit intermittent, haché par les interdits, interrompu par les contrats. C'est le bruit avec lequel l'acteur doit secrètement travailler, pour qu'amplifié au-delà de son corps, se manifeste sa chair et de ce fait nous rappelle à la nôtre. » F.-M. Pesenti, « Textes.1989-1999 », *op. cit.*, p. 31.

14 *Ibid.*, p. 36.

15 « Je crois qu'il y a un génie d'exister. Il y a un génie d'être qui est convoqué dans chacun de nous, certainement par la contradiction entre nos utopies et la réalité. » François-Michel Pesenti, *op. cit.*, p. 6.

16 L'histoire occidentale de l'art ne prend-elle pas son départ du *dictum* le plus fameux de Saint-Paul : « Nous voyons maintenant à travers un miroir, en énigme » par lequel se marque la perte de l'image originelle Divine lors de la chute de l'Éden et l'entrée, pour toujours ou du moins jusqu'au jour du jugement dernier, dans une région de dissemblance ?





Mais à ce moment là il y a en elle et autour d'elle, force est de le reconnaître, quelque chose qui devient le temps lui-même.

Pendant quelques instants, elle porte au creux de ses paumes vides, qu'elle tient devant elle comme les anges de la Renaissance italienne, les couloirs sombres des écoles en novembre, et d'autres choses certainement plus saignantes.

Elle refuse que je me tienne à son côté, elle se déplace, elle baisse la tête, cassant plus que nécessaire son cou, le dos voûté, ne me laissant voir ses yeux d'aucune façon.

Elle se tait, elle montre qu'elle se tait, orgueilleuse de n'éprouver aucune émotion particulière. Elle travaille à cela, bien qu'elle allègue à nos yeux tous les signes de la légèreté, elle travaille à reculer vers un point connu d'elle seule, dans ce que l'on s'entend à nommer l'intérieur de quelqu'un. Elle s'y assigne comme un animal à son trou.

Elle a retiré ses chaussures. Pieds nus bien à plat, elle écarte ses jambes lentement, et ce faisant ses cuisses courtes forcent l'étoffe de sa robe, la retroussant au fil de sa peau. Elle confirme ainsi se destiner à nous de la manière qui nous conviendra.

Elle laisse venir sur la chair dénudée de ses bras et de ses jambes, sur la base de son cou aussi, tout ce que nous voudrions interpréter de sa présence passive.

Son visage a disparu.

Ainsi qu'on peut le lire, l'écriture, dans ce cas, cherche surtout à nommer la stratégie déployée par l'actrice pour répondre à la commande de l'exercice imposé : offre en surface et repli ou dérobage vers un inlocalisable intérieur. Sous l'effet du texte, le spectateur devient ici le témoin oculaire des mécanismes intrinsèques de l'actrice, toujours hypothétiques puisqu'il est dit qu'« elle feint tout », en les déchiffrant ou les imaginant à même les plis et les dépis de l'apparence, dans le ténu de leur mouvance. Si la présence de Marcelle Basso témoignait de l'absence ou d'une attente lointaine, celle de cette actrice témoigne d'un certain rapport au temps (celui de son histoire dont elle porte les marques) et à une passivité presque animale. Une passivité qu'elle saurait si bien manier dans son corps et son esprit qu'elle parviendrait à travailler à l'effacement de son visage par l'assomption de sa présence charnelle « évidente », libre surface d'inscription sensible donnée au regard pour mieux battre en retraite par en-dessous.

Il est étrange d'assister ainsi à l'analyse phénoménale de chaque actant, comme si le metteur en scène – écrivain de plateau – nous désossait un à un son drôle de personnel dramatique, les *personae* longtemps fréquentées de son théâtre, à la fois *sujets* à part entière, posés comme tels, et *figures*, en partie fictive, dont il est difficile de savoir s'il les projette fantasmatiquement ou s'il les recueille phénoménalement, s'il les écrit ou s'il les lit. Mais cela n'est-il pas révélateur après tout de la relation imaginaire que nous construisons avec l'autre, de la texture en chiasme de nos rapports à autrui et au monde ? Il nous dit en tout cas sa dette envers eux. Il nous offre une vue inédite de la matière première de son théâtre, lequel est assujéti à cette chair de l'acteur qu'il tente de faire surgir au cœur des présences. La peinture de ces paysages retors que sont les acteurs fait donc apparaître la façon dont ceux-ci dessinent leur présence, dont ils exercent leur étude humaine, dont ils élaborent ou perlaborent leur intimité afin de mettre en perspective des traits anthropologiques qui les dépassent.



D'une actrice maigre, sèche et nerveuse (Emmanuelle Stohl), dont il est rapporté qu'elle dit « être mieux que la télévision » et « vouloir échapper au genre », le metteur en scène semble *soulever* et bel et bien mettre à jour la fabrique si spécifique de son *gestus* d'actrice, son habitation singulière de l'exercice du *jeu*, en quête « d'un peu de la nature dissimulée des choses. »

[...]

Elle a décidé depuis longtemps, de ne rien représenter d'un rôle, mais de nous désigner des objets invisibles, qu'elle tient, en sphère, en lac, en nuées autour d'elle. C'est selon. Les magiciennes, payées à la roulure, dans les anciens cirques, leurs yeux divaguant de promesses, sa voix anguleuse en relayant ici sans pudeur l'arnaque, ne racolaient pas autrement.

Elle ne joue pas donc, elle ne fait que revenir chaque soir, nous rapportant sa glane d'une musique détruite avec tact, qui nous est, à la mesure de sa conviction, un peu de la nature dissimulée des choses. La seule qui convienne ici.

D'une autre actrice (Henriette Palazzi), nue, ne portant que des mules à talon, la description se fait plus cruelle et ironique. C'est la seule qui est autorisée à rompre le silence par quelques répliques.

[...]

Elle a soixante-huit ans passés, depuis quatre mois elle ne fume plus, certains disent qu'elle ne finirait pas l'année. Derrière.

Ne lui reste de ses charmes qu'un sourire perpétuel qui lui hante les lèvres, mais qu'on ne saurait interpréter comme un signe de contentement par exemple, tant il paraît, à force, ne plus lui appartenir en propre. Devant. Pour ma part je dirais que c'est un sourire de regret ou un sourire d'excuse. D'aucuns penchent pour une fatigue de la bouche.

HENRIETTE : Devant, derrière, redevant, pas en haut, mais si je dois pas montrer mon cul, pourquoi je suis à poil ?

A-t-elle encore à mes yeux et à ceux des autres la moindre importance ? Sert-elle encore à quelque chose ou à quelqu'un ? Elle-même insiste-t-elle ici dans l'espoir d'en finir, avec l'alibi salvateur de ne pas l'avoir cherché ?

Voulant toujours bien faire, elle s'énonce à elle-même à haute voix dans la coulisse, le détail de ses devoirs, allant quelques fois jusqu'à se réprimander par avance, voire à se menacer elle-même.

Elle rate à peu près tout. « Je me suis mélangé les pinceaux » dit-elle, l'air préoccupé comme on peut l'être pour quelqu'un d'autre qui serait malade.

Mais s'il était quelque part des êtres de pure surface, sans que ce fût un bien ou un mal, ceux-là forceraient une tendresse inexplicable mais assidue. [...]

Il est également étrange de constater que ce que l'on pourrait appeler l'espèce des acteurs, mise de cette façon à l'épreuve de son décryptage, laisse émerger, par endroits, des sortes de « *Pathosformeln* » chers à Andy Warburg et commentés par Georges Didi-Huberman. Certains gestes, des postures, des mouvements du corps ou bien encore





des rythmes particuliers font poindre ce qui serait de l'ordre d'une image « survivante », « sillage » ou encore « traîne¹⁷ ». Des réminiscences de temps lointains s'accrochent incidemment aux descriptions les plus minutieuses de la gestualité des acteurs. Le spectateur entrevoit de la sorte d'autres corps derrière le corps en jeu. Il est amené à apercevoir une sorte d'adhérence anthropologique et psychique de l'antique ou même du primitif dans le présent du corps en scène. Ainsi, du plus jeune acteur (Éric Feldman), il est dit :

[...] Il ferme ses yeux et joignant bien à l'avant de son ventre ses deux bras en un arc fermé, tout comme un patineur en fait, s'abaissant, se relevant, tournant sur lui, s'éloignant...

Il ramasse la mer que nous ne voyons pas. Il la vide, renaissant à lui-même à chaque brassée, et éclaircissant, je ne sais comment, la carnation de sa peau. Il baigne ses morts, il les lave.

Il ne se plaint pas de ce travail, il dit qu'il est venu ici pour le faire en toute tranquillité, jusqu'à la fin. Son dernier souffle dispersera tous ses morts, sur cette scène ou sur une autre, « mais au moins à l'abri » dit-il.

Il sait que nul corps, ne l'hébergera lui, à l'instant de ce souffle, dans nul pli ou repli qui soit chaud. Il le dit, le sourire fuyant, aplatissant timidement la mèche rebelle de ses cheveux.

Le spectateur assiste donc à un geste de *subjectivation* en direct de la *personne* de l'acteur en présence. L'effet d'une telle subjectivation parvient, par éclairs, à radiographier cette présence et laisse se profiler au travers d'elle les ombres de spécimens d'humanité soudainement comme rappelés du néant tout autant que les régions enfouies de l'être et du désir. La parole projette des visions. Dans son efficace, elle nous met « à la mesure de sa conviction », elle nous convainc, nous voyons ce qu'elle nous engage à voir mais là encore, par le tact dont elle procède, par le menu détail d'ordre sensoriel qu'elle isole (« l'éclaircissement de la carnation de la peau », par exemple), par les supposées déclarations qu'elle rapporte et dont nous pouvons douter de la véracité (« Il le dit »), elle ne contraint pas entièrement le regard du spectateur. Elle l'incite plutôt à voir à partir de ce qu'elle dit et non exactement ce qu'elle dit. Cela tient à l'impossible adéquation du mot et de la chose, au ratage de l'ajustement du vivant à ce qui prétend le nommer. Les mots deviennent des yeux ouverts sur des réalités en partie inassignables inscrites en l'autre. Faire des mots des yeux, voir entre leurs mailles, convertir la description non pas en un visible identifiable mais en une suite de visions est bien ce que vise l'auteur-metteur en scène. Sa passion de l'acteur relève d'une passion de l'autre qui trouve ici les conditions de son apparaître théâtral et ses effets d'implication ou même d'involution du spectateur. L'exercice « visionnaire » qu'il applique ainsi à l'acteur opère dans le regard porté sur ce dernier une sorte de bascule d'un visible-vu à un invisible-vu par le pouvoir imaginaire et figural de la langue, une bascule du voir à l'Entendre¹⁸. La neutralité ou même la viduité avec laquelle l'acteur accueille ces visions, qu'il aurait sans doute de lui-même générées (?) laisse irrésolue toute recherche de causalité. C'est bien la chair d'un *rapport* qui est ici mise en œuvre : celle d'un rapport actif entre langue et présence, d'un rapport entre deux sujets présents dont l'un évoque l'autre et le renvoie ainsi à son *absens*. Si l'ombre de la mort passe dans cette évocation, c'est d'abord, fondamentalement, parce que le mot tue la chose (Lacan),

17 « Une image survivante est une image qui, ayant perdu sa valeur d'usage et sa signification de départ, fait cependant retour, comme un fantôme, à un certain moment de l'histoire : moment de « crise », moment où elle démontre sa latence, sa ténacité, sa vivacité et son « adhérence anthropologique », si l'on peut dire. » Georges Didi-Huberman, « L'exorciste »,... *op. cit.*, p. 132. Cf. aussi *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

18 « Le voir est l'attente d'un devenir Entendre. Et l'Entendre est le prolongement du voir. Il est la virtualité du voir. Et ce que la représentation n'offrirait que sous le mode de la copie, l'Entendre le réalise et le convoque sous la modalité de l'image. La présence est l'image recomposée de l'absence qui siège au creux de toute copie. [...] Ainsi s'annonce le mouvement du théâtre pris entre le voir et l'entendre, déportant le voir vers l'Entendre, dépassant tout ordre intelligible de la représentation soumis au langage de la raison et de la perception. Car ici Entendre n'est plus ce que l'œil reconnaît et identifie de l'ordre extérieur, de l'ordre du dehors ; mais Entendre s'entend comme ce qui se présente silencieusement dans le plus grand désordre, ce qui met du désordre dans la copie. » Yannick Butel, *Essai sur la présence au théâtre*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 117.





que la langue désubstantialise et déréalise la chose en la portant sur le plan symbolique, sur le plan du langage, et cela même – phénomène troublant – en présence manifeste de la chose, de l'étant ici bien vivant et tangible, face à nous ! C'est ensuite parce que le texte, de nouveau, indique une sorte de noyau vide, une mer intérieure vers laquelle reflue l'acteur (yeux et avant-bras fermés) et dans laquelle il se soustrait. C'est enfin que la belle gravité sensuelle de cet acteur-là semble irrésistiblement entraîner, de façon auratique, ce motif du soin aux morts.

Deux autres évocations s'ensuivent. Celle d'un disparu, un régisseur ayant travaillé au sein de la compagnie, le seul dont le nom soit prononcé. Celle d'un acteur très âgé (Boris Lémant) dont la santé ne permettait pas la présence en scène, laquelle était figurée par une béquille posée sur un verre rapidement installée par un régisseur. C'est face à ces objets dérisoires et à l'absence de cet acteur que le spectateur entend de la bouche du metteur en scène les paroles les plus fantasmagiques et les plus personnelles le concernant, se livrant lui-même par le truchement de l'absence de l'autre.

La plasticité du vide s'opère donc ici au sein du seul face à face du spectateur avec l'acteur, sous le regard des mots prononcés par le metteur en scène en retrait. Dans ce dispositif de regard et d'écoute, de regard modifié par l'écoute, la présence de l'acteur en chair et en os devient le lieu d'une dramaturgie tour à tour phénoménologique, imaginative et spéculative. La lutte avec les mots à laquelle se livre le metteur en scène pour rendre compte de l'effet qu'ont sur lui ces présences d'acteur fait ainsi théâtre en questionnant longuement l'expérience d'autrui. Comme l'affirme le phénoménologue Michel Henry, « L'homme n'est pas une image qu'on pourrait voir. L'homme n'est rien de visible. Personne n'a jamais vu Dieu mais personne n'a jamais vu un homme – un homme dans sa réalité véritable. C'est seulement dans les procès idolâtriques de profanation qu'on s'efforce, vainement d'ailleurs, de le voir¹⁹.

Néanmoins, si la vie n'est jamais visible, les phénomènes de l'invisible sont, eux, descriptibles. L'œil, l'organe de l'œil, ne voit pas. Seule, notre chair, notre « âme » disait Descartes, voit. Encore faut-il, comme ici, qu'une mise en dialogue des chairs, celle de l'acteur et celle du spectateur, puisse s'établir, se générer sous la levée du regard des mots, de leur pouvoir de voyance. Le metteur en scène devient en ce cas le témoin des phénomènes invisibles agissant l'acteur, phénomènes qu'il livre ou délivre par sa voix, pièce à conviction à l'appui. L'acteur devient alors un corps habité par une chair elle-même tissée de vide et d'insu : une scène qui défait les apparences et laisse apparaître les bords de la vie.



19 Michel Henry, *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Paris, Seuil, 2000, p. 327.

