



**HAL**  
open science

## Le dur désir de devenir

Jean-Luc Moriceau

► **To cite this version:**

| Jean-Luc Moriceau. Le dur désir de devenir. Revista Arte Sesc, 2014, 15, pp.38 - 39. hal-02397527

**HAL Id: hal-02397527**

**<https://hal.science/hal-02397527>**

Submitted on 6 Dec 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.

Fichier auteur : Une version ultérieure, en portugais, a été publiée dans :

Jean-Luc Moriceau, 2014, *O Duro Desejo De Devir*, Arte SESC, Porto Alegre: SESC, pp. 39-40.

## Le dur désir de devenir

D'un geste déterminé, l'acteur entoure à la craie la silhouette de son ami sur le mur, comme pour l'empêcher de devenir, comme s'il avait peur de ce que l'autre allait ne plus être. Plus tard, l'ami retournera dans ce contour de craie comme pour se retrouver, comme pour se protéger du monde autour. Ce contour à la craie reste dessiné sur le mur, comme on marque la position de la victime après un meurtre, comme si évoluer signifiait la mort d'une identité passée. Contour qui reste là, semblant un fantôme hantant les rencontres futures des quatre amis, fantôme qui les regarde mais qu'un simple geste de la main peut effacer. Et quand l'ami n'est plus là, repasser à la craie sa silhouette semble une caresse qui l'implore de revenir. Continuer, avancer, devenir semble difficile quand les coups durs bombardent votre existence – il faut du courage, il semble plus facile de se terrer dans ce qu'on a été, dans l'image qu'on désire donner. Le courage de devenir, le courage d'apprendre, d'apprendre à vivre, de découvrir le plaisir en dépit de tout ce qui vous arrive. Ce dessin à la craie, marquant comme une hésitation avant d'oser, peut-être, avancer figure la peur et les désirs de ces quatre amis qui décident de se rencontrer, au loin et tout près d'eux-mêmes, chacun à un moment clé de sa vie dans la pièce *Prazer*.

*Prazer*, le plaisir dont il est question va bien au-delà de celui de la jouissance ou de la bonne bouffe. Il ne se donne pas comme un objet à acquérir, il exige un chemin d'apprentissage, l'acceptation de se changer d'abord soi, de renoncer à l'identité à laquelle on se raccrochait. Il est des moments où il faudrait donner une nouvelle direction à sa vie, une étape nouvelle, et où on hésite à sauter vers l'inconnu. Quitter le contour dans lequel on s'était réfugié, ses masques sociaux, ses mauvais désirs et ses grandes peurs. Mais comment sur une scène faire ressentir ce moment liminal, ces moments où l'on va peut-être faire basculer son existence vers un chemin dont on ignore tout encore, où l'être se bloque et se met en mouvement dans le même souffle ? Comment en effet car un tel moment s'expérimente, il se vit, en parler ou l'expliquer détruirait toute sa force et sa teneur, et car il est un mouvement intérieur. Comment faire expérimenter par le spectateur, à distance, sur son siège, de tels mouvements intérieurs, de tels sauts ?

C'est que la pièce *Prazer* n'innove pas seulement sur le fond et la forme, mais avant tout dans sa fabrique. La plupart des éléments qui imposent une forme ou qui figent une création théâtrale ont été bousculés et il en ressort une immense puissance de mouvement. Il n'y a pas de metteur en scène, pas vraiment de texte – le roman de Clarisse Lispector n'est que l'impulsion de départ – aucun récit ne contraint la succession des événements, de nombreux intervenants influencent le contenu ou la forme de la pièce avant ou après la première, la distinction entre la vie des acteurs et la représentation est floue (ils jouent des éléments de leur propre biographie, ils préparent sur scène le repas qu'ils mangeront), etc. Toutes les conventions qui forment ce que Rancière appelle le partage du sensible ont été contenues pour cette création : les places attribuées classiquement à l'auteur, au metteur en scène, aux acteurs, au public, aux critiques... toute source de pouvoir qui impose et fixe

une forme a été bloquée. La pièce a été créée sans ces repères, mais de cette manière sans ces moules.

Et il en ressort une formidable énergie, une mise en mouvement de tous et à tout niveau. La pièce et les rôles n'ont pas cessé d'évoluer. Les acteurs ont été transformés par cette expérience. Le plus remarquable est de sentir combien les spectateurs semblent affecter dans leur propre existence : certains viennent en pleurs embrasser les acteurs à l'issue de la pièce, d'autres écrivent des courriels pour partager leurs émotions ou leurs expériences les plus intimes, leurs propres mouvements. Sans doute l'œuvre de Lispector gagnent de nouveaux accents ; certains profondément épicuriens, d'autres ultracontemporains. Peut-être même une façon de faire du théâtre est ici bougée. La pièce parle d'apprentissage et de plaisir, mais cet apprentissage et ce plaisir sont vécus par chacun. Le sens n'est pas seulement montré mais expérimenté. Apprentissage et plaisir sont des mises en mouvements et le mouvement est apprentissage et plaisir.

Rappelons-nous du *Un manifeste de moins*, où Deleuze analyse le *Richard III* mis en scène par Carmelo Bene. Il saisit que Bene a retiré le pouvoir du roi, et qu'en enlevant ainsi la principale source de pouvoir tout un ensemble de forces, de devenirs, d'événements peuvent avoir lieu. Pour Deleuze, le pouvoir, mais aussi la représentation ou le langage, fixent les devenirs, ils empêchent d'autres forces de s'exprimer, ils contrôlent ce qui naît ou veut s'échapper de son emprise. Ici la compagnie Luna Lunera ne limite pas le pouvoir d'un personnage ou d'une situation mais les pouvoirs qui s'exercent habituellement sur la création ; et cette limitation rend possible tout un ensemble de devenirs, de transformations et de reconfiguration des rôles – et elle permet aussi apprentissage et plaisir. Peter Brook disait qu'au jour où la mise en scène était fixée quelque chose d'invisible commençait à mourir. Ici le parti-pris de bloquer tout ce qui fige est au contraire la naissance d'une multitude de départs et d'évolutions.

Le mouvement vécu par les acteurs lors de la création, mouvement qu'ils semblent reprendre à chaque représentation, produit une mise en mouvement des spectateurs. Le sens n'est pas énoncé ou représenté, mais cette mise en mouvement (renforcée par un agencement épars de paroles : les mots sur le mur, les animations vidéos...) produit du mouvement qui affecte, qui force une transformation du spectateur, et c'est cette transformation, cet apprentissage, qui est le sens. Comme disait Deleuze : Expérimentez, n'interprétez jamais. Le spectateur est soumis à un jeu de forces et d'affects, qui le rendent sensible à ce à quoi il n'était plus sensible, à des possibilités existentielles et des expériences qui mettent en mouvement tant sa sensibilité que ses pensées. L'art, pour Deleuze toujours, doit être évalué en fonction de ce qu'il nous fait devenir, de son pouvoir de nous affecter, de nous transformer – nous pourrions ajouter des apprentissages et du plaisir à l'apprentissage de la vie qu'il nous impose. La pièce nous affecte, indéniablement, elle a ainsi déjà en parti gagné.

Il est intéressant de penser le pouvoir non comme ce qui impose et dirige mais comme ce qui fige un ordre et empêche d'autres devenirs de se déployer. En bloquant certaines sources de pouvoir, la voie s'ouvre pour l'expression et l'invention d'autres forces et créations. S'ouvrent de nouvelles façons de créer du sens, de faire du commun, d'être affectés, et donc de nouvelles sensibilités, peut-être de nouvelles formes, de nouvelles paroles, en tout cas des apprentissages et du plaisir.

Mais il ne s'agit pas ici du nouveau pour le nouveau. Ce qui nous affecte ainsi, ce qui est transmis par ces forces et dynamiques qui tantôt nous prennent à la gorge tantôt nous invitent à méditer, est une

certaine urgence de vivre. Apprendre à vivre enfin, disait Derrida, retrouver les pouvoirs du spectre et de l'enfance, retrouver la vie la plus intense dans le quotidien même, retrouver le plaisir d'exister même dans les épreuves, se transformer pour sur-vivre (vivre malgré la mort de ce qu'on a (aura) été et vivre plus intensément). Une invitation au plaisir certainement, car ces quatre-là, qui se retirent au loin des tracasseries quotidiennes, qui difficilement recomposent leur amitié, qui apprennent à savourer, à chanter et à danser ensemble, sont à la limite de toucher au pur plaisir d'exister. Un pur plaisir, qui exige courage, qui exige qu'on y croit malgré tous les malheurs qui nous arrivent ; malgré tous les fantômes qui nous habitent.