CAIRN
chercher : repérer : avancer

Cet article est disponible en ligne à l'adresse :
http://www.cairn.info/article.php?ID_REVUE=DN&ID_NUMPUBLIE=DN_051&ID_ARTICLE=DN_051_0033

Nouvelles écritures de théâtre. Le texte est tout le problème...

par Sylvie LELEU-MERVIEL

| Lavoisier | *Document numérique*

2001/1-2 - Volume 5
ISSN 1279-5127 | pages 33 à 82

Pour citer cet article :
— Leleu-Merviel S., Nouvelles écritures de théâtre. Le texte est tout le problème..., *Document numérique* 2001/1-2, Volume 5, p. 33-82.

Distribution électronique Cairn pour Lavoisier.
© Lavoisier. Tous droits réservés pour tous pays.
La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Nouvelles écritures de théâtre

Le texte est tout le problème…

Sylvie Leleu-Merviel

Laboratoire des Sciences de la communication
Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis
Le Mont Houy - BP5
F-59313 Valenciennes cedex 9
sylvie.merviel@univ-valenciennes.fr

RÉSUMÉ. *Le terme « nouvelles écritures » désigne globalement les nouvelles formes de récit. De même que l'invention du cinéma a bouleversé l'écriture littéraire tant dans ses thèmes que dans son esthétique, de même l'arrivée des nouvelles technologies (le cédérom et l'internet) est appelée à influencer le livre et le film par ses modes narratifs propres. Au plus fort des secousses induites par ces influences réciproques, qu'en est-il du théâtre ? Un rappel des ruptures qui ont marqué les cents dernières années de son histoire est effectué : il permet de faire le point sur les bouleversements engendrés dans le rapport du spectacle au texte, et de redéfinir les incontournables de l'événement théâtral. Puis, quelques idées réformatrices, liées notamment au concept d'interactivité au théâtre, sont présentées au travers de leur mise en œuvre dans le spectacle* Bifurcations étranges *créé à Valenciennes le 19 octobre 2001.*

ABSTRACT. *The term "new writings" refers globally to new forms of story telling. In the same way that the invention of cinema disrupted the writing of literature in both its themes and aesthetics, so the arrival of new technologies (cd-rom and the Internet) is bound to influence books and films by its own unique narrative modes. At the height of the breaches induced by reciprocal influences, where does the theatre stand? An historical overview of the upsets over the last hundred years is proposed. This takes stock of the upheavals engendered in the relationship between the theatrical performance and the text, and redefines the inevitable elements of the theatrical event. This is followed by a presentation of some alternative ideas, linked notably to the concept of interactivity in the theatre, via the staging of the show "Strange bifurcations" created in Valenciennes, France, on 19 October 2001.*

MOTS-CLÉS : *nouvelles écritures, théâtre, interactivité, générativité, spectacle vivant, récit, jeu, texte, langages.*

KEYWORDS: *new writings, theatre, interactivity, generativity, performance, narration, technics of playing a role, text, languages.*

1. Introduction

La technique bouleverse nos vies. Les littératures cherchent de nouveaux horizons *via* l'informatique et les structures hypertextuelles. Le spectacle entend envahir quotidiennement nos soirées grâce aux médias de diffusion de masse, même si les spectacles que la télévision nous impose se montrent trop souvent de bien piètre qualité ! Par l'intermédiaire des consoles, les jeux électroniques occupent une place de plus en plus importante dans nos loisirs. Face aux assauts incessants des innovations les plus diverses, il n'est pas insensé de s'interroger sur cette forme plusieurs fois millénaire de jeu langagier spectaculaire : le théâtre. Quelle sera donc sa place dans le paysage qui se dessine sous nos yeux ? En gardera-t-il seulement une ? Sera-t-il victime du déferlement des technologies, ou saura-t-il se renouveler, et comment ?

Avant d'émettre quelques idées prospectives quant à certaines orientations novatrices possibles à défaut d'être probables, il convient de faire le point sur les différentes ruptures qui ont marqué l'écriture de théâtre au cours des cents dernières années, et de rappeler les bouleversements expressifs qui en ont découlé. L'avenir ne peut en effet s'écrire qu'en perspective de ce soutènement historique.

2. Survol des élans novateurs dans l'écriture théâtrale du XX^{e} siècle

Le théâtre appartient-il à la littérature ? On peut se le demander. Toute son histoire nous montre qu'il relève d'exigences particulières, spécifiques – dont la première est l'efficacité. Avant tout il est le domaine de la parole, de la parole en action. Il est d'abord un texte, dont les vertus seront celles de la chose écrite, mais ce texte est joué, c'est-à-dire vécu devant nous.

Gaétan Picon [PIC 58]

Ainsi, nous renoncerons à la superstition théâtrale du texte et à la dictature de l'écrivain.

Antonin Artaud [ART 64]

2.1. *Théâtre traditionnel et théâtre nouveau, théâtre bourgeois et théâtre moderne*

Marie-Anne Charbonnier, comme beaucoup d'analystes du théâtre, ancre la modernité dans le déclin du théâtre bourgeois, lorsque le retour de l'imaginaire sur scène abolit la transparence supposée d'une **représentation** (au sens ici de copie fidèle, reproduction exacte, toujours plus mimétique et parfaite) du réel au profit de son **interprétation**. « *C'est à partir du moment où le pouvoir sans mélange de la bourgeoisie européenne, qui avait secrété exactement l'esthétique dont elle avait besoin, a commencé d'être contesté – y compris de l'intérieur, par elle-même et par ses intellectuels – que la crise est devenue manifeste : les metteurs en scène, les dramaturges, les critiques, ont, durant tout le XX^{e} siècle, mis en pièce les certitudes*

de ceux qui confondent vérité de la scène et réalité du monde, personnage et personne, théâtre et divertissement mondain. » [CHA 98, p. 6].

Néanmoins, il ne faudrait pas en conclure que les innovations successives qui ont traversé l'expression théâtrale ont balayé définitivement de nos scènes et rendues caduques pour jamais les formes antérieures. Comme l'écrit avec justesse Patrice Pavis : « *Brecht contribuera par sa théorisation à fixer l'image essentiellement négative du théâtre bourgeois, ce qui n'empêche pas ce dernier de continuer à prospérer, de s'identifier, dans l'esprit du grand public, au théâtre par excellence, et de représenter les deux tiers de la production globale sur les scènes des grandes villes du monde entier*. » [PAV 96, p. 362, rubrique « théâtre bourgeois »]. Propos confirmés dans leur teneur par Marie-Anne Charbonnier : « *On sait que les jours du théâtre-divertissement-mondain, du théâtre-ornement et du théâtre-naïvement-illusionniste ne sont jamais comptés et qu'il semble, en Occident, jouir même du privilège de l'immortalité*. » [CHA 98, p. 34].

De même, gardons-nous des théories abusivement simplificatrices : les différentes tendances que nous allons esquisser ne sont pas toujours exclusives les unes des autres et ne constituent aucunement des catégories étanches. Ainsi, dans cette même rubrique, Patrice Pavis souligne encore : « *Inversement, le théâtre bourgeois se fait parfois suffisamment subtil pour flirter avec l'avant-garde (Guitry, Roussin, Pinter…)* ».

2.2. *Alternative symboliste*

Rompant avec les contraintes de l'illusion réaliste et le souci de vraisemblance, la révolution symboliste amorcée dès la fin du XIX^{e} siècle libère l'écriture de toute contingence de représentation et d'incarnation. Dans cette esthétique, le symbole **code** la réalité, cherchant à « *vêtir l'idée d'une forme sensible* » (Jean Moréas, cité in [PAV 96, p. 344, rubrique « symbole »]).

Ainsi le **spectacle total** wagnérien octroie-t-il une forme perceptible (audible et visible) à un drame métaphysique. Le *Peer Gynt* d'Ibsen développe quant à lui la thématique de l'absolu, notamment celui de l'amour. Tout lien avec le temps et l'espace de la réalité est rompu. « *Maeterlinck hésite quand Lugné-Poe, le grand metteur en scène symboliste directeur du Théâtre de l'Œuvre, veut monter sa pièce* [Pelléas et Mélisande] *: XI^{e}, XII^{e}, XV^{e} siècle ?* » [CHA 98, p. 26]. Le cadre de la pièce est la nature : une forêt, une grotte, une fontaine, un parc. Les personnages, dépourvus d'identité, notamment d'épaisseur psychologique, concrétisent eux aussi des symboles : ainsi la beauté du surnaturel et de l'idéal pour Mélisande. Cependant, certains spécialistes restent réservés quant aux réels apports de cette école pour l'art théâtral[1].

---

1. Reprenant un texte d'Anna Balakian, Emmanuel Jacquart écrit par exemple : « *Dans l'ensemble, le théâtre symboliste ne parviendra pas à renouveler d'une manière satisfaisante*

Il est légitime de placer dans la même filiation d'écriture le grand poète chrétien Paul Claudel, bien que celui-ci ne soit pas réductible au seul mouvement symboliste. En effet, totalement insoucieux de réalisme et de psychologie, il élabore de grands messages lyriques et intemporels, où les situations et les personnages, eux aussi à haute teneur symbolique, traduisent un idéalisme dominé par la souffrance, l'angoisse métaphysique et la rédemption par la foi[2].

2.3. *Mouvance « littéraire et poétique »*

Cependant, Claudel demeure résolument inclassable, car il appartient simultanément à la tendance dite « littéraire et poétique ». On peut en effet considérer Claudel comme le plus inspiré des auteurs de cette mouvance, qui domine la production de l'entre-deux-guerres, et dont toute la force est concentrée dans le texte. Le style y est travaillé à l'extrême : puissamment poétique et mélodique à travers le « verset claudélien » ; sobre, dépouillé mais délicatement nuancé chez Montherlant ; sarcastique, grinçant et cédant parfois à la facilité du « mot d'auteur » chez Anouilh ; atteignant des sommets inouïs de perfection dans l'élégance, la distinction et le raffinement chez Giraudoux.

Comme dans l'approche symboliste, le théâtre se distingue de la réalité de la vie pour être restitué au monde de l'art. Néanmoins, la langue y est l'âme du théâtre et le Verbe son essence. Quoique plus conformiste que les autres, cette tendance mérite d'être citée en tant que dernière manifestation d'une tradition strictement littéraire. Car voilà bien l'une des assises conventionnelles que les dramaturgies réformatrices vont s'attacher à saper en tout premier lieu.

2.4. *Provocation ubuesque*

La première figure emblématique du théâtre nouveau a pour nom Ubu, qui « *est le fait d'un bohème farfelu, Alfred Jarry, mort sans gloire à trente-quatre ans. Le personnage d'Ubu non seulement lui survit, mais continue à accuser la tradition.*

---

l'art dramatique car il fait trop exclusivement appel à la poésie (ce qui se conçoit aisément, les dramaturges nouveaux étant en fait des poètes). On fuit la réalité extérieure pour la réalité intérieure, le monde quotidien pour l'imaginaire, le concret pour l'abstrait, le rationnel pour l'irrationnel, l'expression directe pour la suggestion et le symbole. Aussi les œuvres symbolistes ressemblent-elles davantage à des poèmes qu'à des pièces. » [JAC 98, p. 44] d'après [BAL 67, p. 123-155].

2. « *Si le drame claudélien se soucie très peu de représenter un monde quotidien, c'est que l'enjeu de son théâtre est le dialogue du visible et de l'invisible et que tout se joue sous le regard de Dieu : dès lors, c'est la parabole qui l'emporte et l'expression pure du sacrifice qui constitue le cœur du drame. C'est ce que montre la plus aboutie de toutes les créations de Claudel, son* ***drame total****,* Le soulier de satin*, dont la scène est le monde entier.* » [CHA 98, p. 31].

Ubu fut hissé sur les pavois de toutes les avant-gardes du XX^e siècle » [DEJ 87, p. 60]. La pièce demeure le symbole de l'anticonformisme et a conservé toute sa force d'agression. Sans cesse ressuscité, le Père Ubu préfigure, de façon générale, le monde de l'absurde propre au théâtre dit « nouveau ».

Ubu est, à l'origine, une mauvaise blague de collégiens : la caricature d'un professeur de physique. Pourquoi cette pochade s'est-elle transformée en révolution dramatique dont les effets perdurent plus de cent ans plus tard (Ubu date de 1896 !) ? Tout simplement parce qu'elle a déconstruit d'un coup tous les registres théâtraux classiques que les auteurs mettront ensuite un siècle à faire posément vaciller l'un après l'autre. *Ubu Roi* use d'un mode parodique délirant : c'est une farce *hénaurme*, à l'humour volontiers grossier, où règne un arbitraire absolu. Aucune de ses actions ne revendique une quelconque logique. Le personnage est déshumanisé, réifié, soumis à ses seuls instincts primaires, ramené à une marionnette rudimentaire dont la gestuelle est simpliste, schématisée à outrance. L'espace est aussi peu figuratif que possible, aussi synthétique que possible : un seul figurant y suffit à représenter une armée entière. Quelques accessoires hautement signifiants tiennent lieu de « psychologie » aux personnages, tel le *balai innommable* (balai de chiottes érigé en sceptre) qui de *croc à merdre* passe à volonté en *croc à Phynances* ou *crochet à nobles*, ou la célèbre *machine à décerveler* (presse d'imprimerie). Le langage n'est pas épargné et se dérègle dans ses unités lexicales (tel le célèbre *merdre* qui ouvre la pièce et se répète inlassablement jusqu'à la fin) comme dans sa globalité, où il devient une profération volubile de propos autonomes, libres de se trouver totalement dépourvus de signification.

Jarry détraque la scène, démolit le personnage en en faisant un pantin grotesque qui profère des absurdités, abolit l'intangible « fable moralisatrice » qui structure la cohérence du récit. « *Du coup, l'usage qui est ici fait du rire est singulièrement nouveau : le rire fait peur, il agresse le public auquel Jarry renvoie, sous la forme d'Ubu, son double immonde.* » [CHA 98, p. 29]. Notons que le succès jamais démenti du Père Ubu tout au long du XX^e siècle a sans doute partie liée avec l'écho imprévu du canular grimaçant que l'Histoire de ce siècle a fait résonner. Car, comme le note Michel Viegnes, « *bien des régimes totalitaires et des dictateurs grotesques semblent être des répliques du Père Ubu* », [VIE 92, p. 13].

2.5. *Cortège des contestations « absurdes » et « dérisoires »*

Il n'est pas inutile de rappeler que notre propos n'est pas de dresser un panorama exhaustif et rigoureux de l'histoire du théâtre au XX^e siècle, mais plutôt de marquer les grandes ruptures qui ont contribué à renouveler les écritures théâtrales. C'est pourquoi, malgré leur importance historique, ne trouveront place ici ni les auteurs conventionnels à succès (Aymé, Achard, Roussin, Marceau et plus tard Sagan…), ni les auteurs de théâtre à tendance philosophique (Sartre, Camus…), ni les ardents

défenseurs de l'engagement politique (Meyerhold, Piscator, Arrabal, Gatti…)[3]. Tout au plus accorderons-nous un mot particulier, parmi ces passés sous silence, à Brecht, en ce que sa théorie du théâtre épique radicalise l'illusion au moyen de la distanciation, brise ainsi la fascination qu'exerce l'identification émotionnelle, afin de restituer au spectateur sa distance critique et son pouvoir de réflexion, favoriser sa prise de conscience et l'obliger à la décision.

Donc, en faisant exploser *Ubu Roi*, Jarry déblaie le terrain et favorise l'avènement d'œuvres réellement audacieuses. Dans ce premier coup de boutoir, précurseur, isolé, mais incontournable, s'enracine une large part de cette suite que désigne l'appellation « théâtre de l'absurde » (étiquette commode récusée à la fois par Adamov, Ionesco et Beckett) ou « théâtre de dérision » (terme préféré par Emmanuel Jacquart [JAC 98, p. 49]), et sous laquelle nous réunissons des auteurs aussi divers que Genet, Audiberti, Tardieu, Beckett, Ionesco, Adamov, Duras… ce regroupement peut-être incongru que nous adoptons dût-il heurter quelques convictions esthétiques. Car ce qui les rassemble au-delà de leurs divergences profondes, c'est ce à quoi ils s'opposent. « *C'est qu'en effet ils refusent virtuellement tout, s'insurgeant contre : 1) les préoccupations non artistiques ; 2) le réalisme-naturalisme ; 3) le psychologisme et la causalité ; 4) le texte littéraire et le théâtre dialogué ; 5) les conventions périmées et l'héritage du passé.* » [JAC 98, p. 50].

La première contestation rompt avec l'engagement et l'idéologie, qu'ils soient religieux comme chez Claudel, philosophiques ou politiques comme chez beaucoup d'autres. La littérature à thèse, jugée pesante et moralisatrice, est résolument écartée.

La seconde contestation, en récusant le réalisme, n'a rien de radicalement nouveau comme on l'a vu plus haut : ce courant-là était solidement établi depuis le siècle précédent. Toutefois, le nihilisme va jusqu'à refuser le moindre signe de réalité « extérieure », d'où la stupéfaction des spectateurs devant la première scène pratiquement vide de *En attendant Godot*, plateau nettoyé de tout indice naturaliste, espace visant à représenter un no man's land éternel.

La troisième contestation engage plus irrémédiablement un processus de destruction totale des règles classiques. Plus de psychologie, certes, donc plus de logique, ainsi plus de mécanismes de causalité pour progresser d'une action à la suivante, et par conséquent plus de construction par intrigue comportant un début, un milieu et une fin véritables. Ce sont ici le personnage et le récit qui explosent à la fois.

---

3. « *Quelles qu'aient pu être les audaces de leur pensée, la grâce ou la subtilité de leur langage, le courage de leurs engagements, ils n'ont rien apporté à la scène moderne. Au contraire : les uns ont contribué, précisément parce qu'ils étaient intelligents et séduisants, à ramener à une vision conformiste du théâtre toute une intelligentsia qui ne demandait qu'à confondre progressisme des points de vue (c'est le cas pour Sartre et Camus) et renouvellement des formes, les autres à faire prendre pour des hardiesses esthétiques des constructions habiles de dandys désenchantés.* » [CHA 98, p. 60].

De par la quatrième contestation, le règne du littéraire est révolu. Ce principe va pousser les rénovateurs jusqu'à une véritable déroute du langage et de la communication verbale, dont *La cantatrice chauve* demeure emblématique. Mais à sa suite, tout le théâtre de Tardieu, Obaldia, Dubillard, Calaferte et quelques autres vont emprunter ce sillon et continuer de le creuser.

La cinquième contestation semble définitive. Tout ayant été rejeté, on veut en finir une bonne fois avec ce qui appartient au passé. Néanmoins, toutes les conventions sont-elles abolies sans exception ? Le résultat n'en reste pas moins du théâtre, c'est-à-dire un spectacle fidèle au moins en partie à cet art dialogué-spatialisé-temporalisé-joué-devant-un-public. Par exemple, ne reste-t-il vraiment rien du conflit qui en constitue la marque spécifique ? Le conflit montre l'individu aux prises avec le monde. Il n'oppose plus seulement des personnages, mais peut se situer à l'intérieur du personnage ou se muer en simple contraste. Ionesco lui-même écrit : « *Une pièce de théâtre est une construction, constituée d'une série d'états de conscience, ou de situations qui s'intensifient, se densifient, puis se nouent, soit pour se dénouer, soit pour finir dans un inextricable insoutenable.* » [ION 62, p. 322-323]. Ainsi les concepts fondamentaux sont-ils élargis, étendus, mais pas tous mis en accusation.

2.6. *Peut-on encore aller plus loin ?*

Il est incontestable que ces rénovateurs ont sérieusement et durablement secoué les assises du théâtre traditionnel qui, tout en continuant à bien se porter, n'en fait pas moins figure de « théâtre à papa ». Néanmoins, depuis la fin des années soixante, cette « avant-garde » est devenue « arrière-garde », comme le concède plaisamment Ionesco. Outre que la reconnaissance internationale a émoussé leur image de provocateurs rebelles par une sorte de « récupération sociale » (Beckett couronné par un Prix Nobel de littérature, Ionesco membre de l'Académie française, faut-il le rappeler ?), le théâtre de l'absurde est passé à l'histoire, même si son influence reste encore marquante aujourd'hui. Depuis, certains « révolutionnaires abolitionnistes » ont poussé plus loin encore leur contestation de la tradition et le processus de déconstruction théâtrale.

3. Récusations abolitionnistes : la scène au-delà du texte

> *On s'efforcera de trouver le « point artaudien » où le rayonnement des acteurs changera la température et la lumière, où la géométrie des corps, les incantations et les danses créeront un environnement capable d'engendrer chez les spectateurs une perception nouvelle.*
> Jean Jacquot [JAC 70]

3.1. *Désacralisation « cruelle » du texte selon Artaud*

Il manque une figure majeure au nombre des rénovateurs cités : celle d'Antonin Artaud. Il convient en effet de lui accorder un paragraphe entier de par la diversité des initiatives nouvelles se réclamant de son héritage.

Comme ses prédécesseurs, Artaud abandonne la construction psychologique, le réalisme et la fable unificatrice. Ce faisant, il va plus loin : il abolit le principe même d'un art dramatique fondé sur le verbal au profit d'un **théâtre total** faisant appel aussi bien à la pantomime qu'à la musique, au chant ou à la danse ; il place le langage scénique à l'avant-plan, bien au-delà du dialogue dont le rôle se voit réduit à la portion congrue. « *Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret. Je dis que ce langage concret, destiné aux sens et indépendant de la parole, doit satisfaire d'abord les sens, qu'il y a une poésie pour les sens comme il y en a une pour le langage, et que ce langage physique et concret auquel je fais allusion n'est vraiment théâtral que dans la mesure où les pensées qu'il exprime échappent au langage articulé.* » [ART 64, p. 53-54].

La rigueur exige de mentionner néanmoins combien il est réducteur de limiter à cette seule dimension la portée du « théâtre de la cruauté » telle qu'elle se déploie dans les traités théoriques d'Antonin Artaud[4]. Cependant, sa vision sacramentelle du théâtre, où le texte est proféré dans une sorte de rituel incantatoire, restant quelque peu hermétique, notamment dans la culture occidentale (il a été très impressionné par le théâtre balinais), il faut bien reconnaître que son influence est difficile à cerner, et que parmi ses « héritiers », c'est plus souvent son nom que l'intégralité de ses idées qui a valeur de référence.

Ainsi est-il plus commode – et lapidaire – de résumer la complexité de sa pensée à ce fameux « *toute l'écriture est de la cochonnerie* » qui signe du moins l'arrêt de mort du « logocentrisme ». Après lui, nul auteur revendiquant quelque intention réformatrice ne peut plus se satisfaire d'une dramaturgie restreinte à une suite de discours, où ne serait aucunement remise en cause la primauté de la langue, comme a encore pu le faire un Giraudoux qui « *avait une confiance totale dans l'humaine logique du langage considéré comme instrument de représentation de l'univers… Pour lui, le langage a sans aucun doute le pouvoir d'ordonner l'univers, soit en*

---

4. « *Il ne suffit pas d'affirmer que le théâtre est une totalité et le langage théâtral la somme des signes dont se sert le metteur en scène, ou encore qu'il faut renoncer aux lieux dramatiques classiques pour leur substituer des hangars ou des garages désaffectés, pour réaliser les ambitions d'Artaud. Proclamer la liquidation de la notion de chef d'œuvre et la désacralisation du texte au profit du geste se révèle tout aussi inopérant… Artaud est convaincu qu'à travers l'amour, les drogues ou la guerre, les masses cherchent à atteindre cet état de vie transcendant et poétique qu'il veut mettre en scène. Son principe étant la communion à un mystère sacré, le théâtre est une cérémonie, non sans rapport avec les rites sacrificiels puisque, comme eux, il lève les interdits et atteint les participants dans leur corps.* » [CHA 98, p. 52-58].

définissant les situations d'une manière intelligible, soit en infléchissant le cours des événements dans une direction donnée.[5] » [JAC 98, p. 184].

3.2. *Un infléchissement vers la théâtralité déjà largement à l'œuvre chez Ionesco*

D'accord avec cet aspect de la recherche d'Artaud, le théâtre de dérision réduit aussi la prééminence du langage en accroissant considérablement la théâtralité. « *Qu'est-ce que la théâtralité ? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.* » écrit Roland Barthes [BAR 64, p. 41-42].

Par ailleurs, dans ce qui reste de texte, les auteurs font céder l'emprise absolue de la rationalité. Ionesco est abondamment cité à ce propos, dans la mesure où il a laissé des manifestes théoriques qui témoignent de ses intentions véritables, mais les autres auteurs du « nouveau théâtre » qui se sont moins exprimés sur ce point n'en usent pas différemment. « *Je dis que lorsque j'écris j'essaye d'empêcher la pensée discursive ou la conscience diurne d'intervenir, que je laisse surgir les images autant que possible : cela n'est jamais tout à fait pur.* » [BON 66, p. 83]. Il est vrai que la psychanalyse est passée par là, et à sa suite les surréalistes qui voient dans le rêve le dépositaire d'une vérité supérieure à la raison, une clef non asservie à l'étroit carcan de la cohérence logique. « *Notre vérité est dans nos rêves, dans l'imagination : tout à chaque instant confirme cette affirmation* » dans *Notes et Contre-Notes* [ION 62, p. 48] ou encore « *Mais il n'y a pas que la parole… Tout est permis au théâtre : incarner des personnages, mais aussi matérialiser des angoisses, des présences intérieures. Il est donc non seulement permis, mais recommandé de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles. De même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour. L'utilisation des accessoires est encore un autre problème (Artaud en a parlé).* » [ION 62, p. 63].

Beaucoup de metteurs en scène se sont engouffrés dans l'étroite brèche ouverte par cette fissure au point de l'élargir en béance immense. Citons Jean-Louis Barrault, parmi les metteurs en scène encore respectueux du texte : « *Un texte de théâtre, c'est comme la partie supérieure et visible d'un iceberg, qui représente un huitième, les sept huitièmes sont les racines invisibles, c'est-à-dire ce qui fait la poésie ou la signification de la réalité.* » [SUR 64, p. 315].

---

5. « *Giraudoux had complete confidence in the human logic of language as a mean of accounting for the universe… Language does have the power of ordering the universe, either by defining situations in an intelligible manner, or by imposing a direction on the course of events.* » [GUI 67, p. 21-22].

De là à faire plonger le texte, à l'engloutir pour le faire disparaître et l'auteur avec lui, il n'y avait qu'un pas… que beaucoup franchirent allègrement.

3.3. *Le texte jeté aux orties et l'auteur avec lui*

Ce nouveau coup de boutoir envers les écritures, plus violent, et donc plus décisif que le premier, a fait basculer les rapports entre auteurs et metteurs en scène. Reconnu auteur du spectacle, c'est-à-dire des sept huitièmes de l'iceberg cher à Barrault, le metteur en scène s'est discrètement auto-promu auteur tout court, en s'efforçant d'effacer le huitième restant.

Le pouvoir du metteur en scène est total, et qui plus est son talent plus manifeste, le recul aidant, dans l'interprétation des textes classiques : la distance entre le texte brut et le spectacle accompli y est plus visible (la connaissance antérieure du texte y aide d'ailleurs beaucoup). D'où une complaisance de plus en plus marquée à « relire » les « chefs d'œuvre ». Au point que les « créations » d'aujourd'hui, hautement médiatisées à grand renfort de communication événementielle, sont le plus souvent de nouvelles (quoique n^{ièmes}) mises en scène de Shakespeare. Roger Planchon, Antoine Vitez, mais aussi Patrice Chéreau, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Daniel Mesguich, Marcel Maréchal, Jérôme Savary, tous se rejoignent dans leur commun désir d'apposer sur les œuvres du répertoire une griffe totalement personnelle, d'imposer un style propre immédiatement reconnaissable, à l'instar d'une signature. A telle enseigne que les milieux branchés se précipitent pour déguster un Peter Brook et non plus un Shakespeare. Le rapport de l'association Ecrivains associés du théâtre – rapport auquel on pourra se reporter avec intérêt tant sa lecture est édifiante ! – est affligeant sur ce point : en limitant l'étude aux théâtres de Paris et sa banlieue, au dernier trimestre 1950, les créations d'auteurs vivants francophones (en maintenant que seule mérite le titre de création la représentation pour la première fois d'une pièce nouvelle) représentaient 74,50 % des spectacles proposés ; au dernier trimestre 2000, le pourcentage de pièces d'auteurs vivants francophones (et qui n'étaient pas forcément des créations) était tombé à 19,75 % tous salles confondues, publiques et privées [VAL 01, p. 161-162].

Un peu lâchement, les metteurs en scène se réfugient derrière l'allégation facile « qu'il n'y a plus d'auteurs ». Ceux que l'on s'entend à appeler les « jeunes auteurs » (et qui restent jeunes jusqu'au jour de leur mort) découvrent donc qu'ils n'existent tout simplement pas. Bernard-Marie Koltès a eu raison de leur rétorquer « *les auteurs de notre temps sont aussi bons que les metteurs en scène de notre temps* », avant d'être à son tour canonisé depuis qu'il est mort.

Il est exact qu'un auteur vivant, en chair et en os sur le plateau de répétition, dérange. Pensez, il ose même aller jusqu'à revendiquer une certaine fidélité à ses

intentions d'origine[6]. Par là même, il oblitère la liberté du metteur en scène. Reconnaissons qu'un auteur mort n'a pas cette impudence.

L'autre voie pour s'épargner la dépendance envers un auteur dramatique est de détourner la magnifique formule d'Antoine Vitez « *faire théâtre de tout* », c'est-à-dire octroyer au théâtre le droit de se frotter à tous les textes[7], y compris les textes non littéraires et ceux non prévus pour la scène comme les nouvelles ou les romans[8]. Pour Vitez, la formule signifiait vouloir **tout représenter** « *y compris la mer, l'Océan, mais surtout des éléments, comment dire, aussi intraitables que la mer, que la profondeur de la mer…* » [VIT 91]. « *Pour ses épigones, elle a parfois signifié ou été interprétée comme faire théâtre de rien, c'est-à-dire de ne plus se soucier de l'intérêt premier du texte soumis à la représentation (ce n'était nullement le projet de Vitez, grand amoureux de l'écriture)* », nous dit Jean-Pierre Ryngaert [RYN 93, p. 50].

3.4. *Textes sans Auteur : du théâtre comme expression collective*

Ici, les recherches divergent et empruntent deux voies distinctes. Toutes deux partagent l'héritage post-soixante-huitard et se réclament d'un travail collectif. La suspicion pèse d'abord et avant tout sur cette pratique solitaire et assez secrète

---

6. Après avoir assisté à quelques mises en scène de *Combat de nègre et de chiens*, Bernard-Marie Koltès a écrit : « *… et puis, à une répétition en Italie, vous découvrez que le rôle d'Alboury (le nègre) est joué par un blanc. Ou bien ailleurs, on vous dit : le problème chez nous, ce n'est pas les noirs, c'est les Turcs. Vous protestez faiblement en disant : je n'ai pas écrit un problème mais un personnage… Ou encore, en Suède, on vous dit : impossible de trouver un comédien noir qui parle suédois. J'ai le sentiment d'entendre un metteur en scène me dire : je monte votre pièce mais je vous préviens : pas question d'avoir un théâtre ni des comédiens. Alors pourquoi la monte-t-il ?* » [KOL 90].

7. « *Car je me représente l'ensemble des textes qui ont été écrits jusqu'à maintenant, ou qui s'écrivent à la minute où je parle, comme un gigantesque texte écrit par tout le monde, par nous tous. Le présent et le passé ne sont pas très distincts pour moi. Il n'y a donc aucune raison pour que le théâtre ne puisse s'emparer des fragments de ce texte unique qui est écrit par les gens, perpétuellement.* » [VIT 91].

8. « *Il peut s'agir de simples lectures par des acteurs connus : Laurent Terzieff lisant les* Cahiers de Malte Laurids Brigge *de Rainer Maria Rilke ; Fabrice Lucchini lisant* Voyage au bout de la nuit *de Louis-Ferdinand Céline ; dramaturgiquement parlant, ces spectacles ne cherchent pas à être très inventifs. Un acteur, une voix donc et une présence capable d'habiter un texte sont suffisants. Sans vouloir hasarder trop d'hypothèses, on peut penser que ce genre de spectacle a été largement suscité par l'habitude prise aujourd'hui d'écouter, dans sa voiture ou en faisant du sport, un texte enregistré par un acteur ou une actrice sur cassette. On viendrait alors retrouver le trouble causé par une voix et une diction qui changent le rapport personnel qu'on avait au texte, en même temps qu'on vient assister à une performance d'acteur : à titre d'exemple,* Je me souviens *de Georges Pérec, dit par Sami Frey, qui récitait en pédalant sur scène un texte-kaléidoscope où se retrouvait la mémoire d'une génération.* » [CHA 98, p. 82].

qu'on appelle écriture, et plus encore sur le caractère élitaire de celui qui s'y adonne. Cela ne conduit pas forcément à un arrêt de toute écriture dramatique. Cela remet en cause la reconnaissance de l'auteur en tant qu'artiste autonome disposant d'un pouvoir exorbitant dans la mesure où il exerce à lui seul le contrôle le plus déterminant pour le processus de création scénique. La mise en question du statut de l'auteur s'y apparente en fait au vague dépit de certains metteurs en scène, de l'ordre du « pourquoi ferait-il mieux que moi cet homme-là (et que dire de cette femme-là) ? Qu'a-t-il (ou elle) de plus que moi ? ».

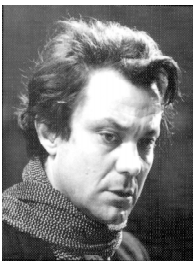
Dans la première famille donc, un Auteur : non ! Mais des auteurs : oui ! A bas l'Auteur ! Vive le texte ! Le texte collectif, néanmoins. Ainsi Ariane Mnouchkine, avec sa troupe du Théâtre du Soleil, s'est attachée un temps à explorer les voies d'un théâtre construit par tressage d'improvisations collectives effectuées par les acteurs autour de situations qui leur sont proposées pendant les séances de travail. Au cours de la représentation, les résultats obtenus pendant le travail sont tout simplement reproduits ; il n'y a donc plus vraiment improvisation directe, mais seulement liberté de jeu. « 1789. La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur », « 1793. La cité révolutionnaire est de ce monde » et « L'âge d'or » ont laissé le souvenir de grandes fêtes auxquelles le public avait la sensation de participer **au même titre** que les acteurs (même si ce n'était qu'une impression). La prise de la Bastille racontée par les acteurs dans la proximité et l'intimité de petits groupes de spectateurs figurant le peuple trouvait une résonance émotionnelle immédiate.

Il ne s'agit pas en soi d'une révolution dramatique abolitionniste, mais plutôt d'une remise à l'honneur des pratiques de la commedia dell'arte, où le spectacle repose sur un grand nombre de canevas, ou scénarios, s'inspirant volontiers de l'actualité sociale et laissant une large place à l'improvisation. Du reste, la *commedia dell'arte* (arte signifiant art, savoir-faire, métier) se nommait aussi *commedia all'improvviso* (à l'impromptu), *commedia a sogetto* (à canevas) ou encore *commedia popolare* (populaire) en opposition avec le théâtre littéraire (*commedia sostenuta*) [CLA 99, p. 9].

Notons que quelques trente ans après, Ariane Mnouchkine monte Shakespeare et Molière (et certains auteurs vivants il est vrai comme Hélène Cixous), tandis que l'enfant chéri, mais aussi banni, de la troupe, Philippe Caubère, se distingue dans des « pièces pour un homme seul », comme *Le roman d'un acteur* ou plus récemment *Claudine et le théâtre*, dont la source est conforme à l'improvisation autour du canevas de situation, mais qui sont finalement écrites jusqu'au moindre bruitage.

Pièces et non pas monologues, car cet homme multiforme y joue (et avec quel talent !) tous les rôles, parvenant à incarner seul, sans décors et sans le moindre accessoire un double de tennis, une équipe de tournage au grand complet, toute la troupe du Magic Circus ou la foule d'un concert de Johnny Hallyday, jusques et y compris un téléphone irrémédiablement taciturne, une mobylette désobligeante, la capricieuse 2CV d'Ariane, la pluie, etc. D'ailleurs Philippe Caubère se revendique

désormais comme un auteur davantage que comme un acteur (et ce n'est pas usurpé : il est bien l'auteur des pièces dont il est aussi l'unique interprète).



SCENE II : DIEU.

Ariane, Violaine, Ferdinand, Bruno, Antonio, Dieu, le Diable, les Irakiens, les Iroquois, Henri de Dieu, la troupe.

LE LENDEMAIN MATIN
UNE ROUTE NON LOIN DE LA CARTOUCHERIE.

(Ariane va vers la 2 CV, où se trouve déjà Violaine.)

ARIANE. — Tiens-la bien droite, Violaine ! Tu la tiens droite ? Je rentre dans la 2 CV. (Elle ouvre la portière, s'assoit et la referme). Cric-crac ! Hiiiinnk..Klak ! (Elle ouvre la vitre et la coince. La vitre retombe sur son coude). Cric-crac ! Blink ! Vloum ! Aïe ! (Elle tire sur le démarreur). Gnin-gnin-gnin-gnin-gnin ! Guing-guing-guing-guing ! Elle va démarrer cette voiture ?... Gang-gang-gang-gang-gang ! Le starter : Cric ! Gueng-gueng-gueng-gang-gang-gang ! Vav-vav-vav-vav-vav ! (A Violaine). Si, si, elle cherche. Je la connais : sous son capot, elle cherche.
LA 2 CV cherchant comme une aveugle. — Ve-ve-ve-ve-ve-ve-ve ! Gang-gang-gang ! Ve-ve-ve-ve-ve-ve ! Gueung-gueung-gueung !
ARIANE. — C'est pas une 2 CV, c'est un central téléphonique !
LA 2 CV. — Ve-ve-ve-ve-ve-ve... TAP !
ARIANE. — Ça y est : elle a trouvé!
LA 2 CV. — Vaveve-vava !... VAVAVA-VAVAVAVA... VA-VAVAVA-VAVAVA !
ARIANE. — Je comprends pas, on reste sur place...
VIOLAINE. — Ariane, le frein à main.
ARIANE. — Ah oui, c'est vrai ! (Elle défait le frein à main, les pneus mordent le bitume, la voiture démarre). Cric-crac ! Gag-gag-gag ! Cric-crac ! Weûwâwâhâ ! Hâââââh ! Si, si, on est parti : regarde les arbres. (Les arbres avancent très lentement à leur rencontre). Hâôwoâ ! Cric crac crac ! Cric-crac-crac ! Cric-crac-crac ! (Elle remonte la vitre). PLAC ! (La vitre retombe sur son coude). BLAM ! Aïe ! Putain de vitre ! (Elle la remonte encore une fois et sort le bras pour tenir un bâton verticalement à l'extérieur de la voiture). PLAC !... Bling-blang-blang !... Cric-crac-crac ! Allez, Violaine, tiens-la bien droite.

Figure 1. *Texte de l'une des scènes de 2CV,* Jours de colère (Ariane ou l'Age d'Or II) *de Philippe Caubère*

Les cas évoqués ci-dessus répondent à des expériences d'écritures collectives professionnelles (*i.e.* menées par des professionnels du spectacle : acteurs, metteurs en scène, etc). Dans cette veine, citons par exemple, assez récemment encore, *André le Magnifique* récompensé par un Molière du meilleur auteur décerné à l'ensemble de la troupe, en dépit d'une expression formelle au demeurant très traditionnelle n'était-ce son caractère collectif… et désopilant ! A l'opposé dans le spectre des pratiques d'écriture collective réside le théâtre dit d'intervention, car il en va ici tout autrement. Il s'agit de troupes notamment ouvrières, défendant un théâtre fait par ou pour les travailleurs. Le propos consiste toujours à s'emparer de l'écriture, dont on considère qu'elle a été dérobée par la bourgeoisie, pour la restituer au peuple[9]. « *Le théâtre qu'on fait d'habitude non, tu sais les* Horace *ou* La Mouette*, ça ne me plaît pas, une pièce écrite, non, mais une pièce faite de nous-mêmes, oui, on se sent dans la peau du personnage, on vit ce qu'on joue, c'est quelque chose de moi que je peux dire* », confie Huguette, une ouvrière citée par Jean-Pierre Ryngaert dans son ouvrage [RYN 93, p. 39]. Le rejet concerne donc le texte légitimé (sous-entendu bourgeoisement légitimé), et non pas le texte tout court. Pour constituer la trame du spectacle, il ne s'agit pas de tisser entre elles des improvisations ou des prises de parole spontanées. Le texte, figé, écrit, est bel et bien présent, mais il n'est plus l'apanage d'un spécialiste qu'on appelle l'Auteur, il émane du groupe[10]. Il traduit l'expression de classes d'individus à qui il a semblé urgent de rendre la parole, et dont on pensait qu'elles en étaient privées. Dans le même ordre d'idées apparaissent encore aujourd'hui des troupes constituées de handicapés mentaux, de jeunes des banlieues, de membres de communautés minoritaires (beurs notamment), de prisonniers, etc. pour lesquels le théâtre se présente comme un exercice thérapeutique socialement salutaire.

---

9. « *Le Théâtre n'est pas un lieu clos, où l'on célèbre les fêtes surannées des œuvres immortelles. " L'autre théâtre " se fera à l'usine, à l'école, dans les HLM. Le créateur ne sera plus un oiseau isolé sur une branche sciée, d'autres créateurs doivent lui répondre, d'autres chants doivent naître, les voix de millions d'hommes qui se taisent encore ; un chant dont nous ne soupçonnons ni la force, ni la beauté, ni la clarté.* » Cette déclaration titrée « Troisième bond en avant » est extraite d'un article de la revue *Travail théâtral* (1971) consacré au groupe théâtral ouvrier Alsthom-Bull-Belfort animé par Jean Hurstel.

10. « *L'écriture est la première bataille de longue haleine menée par la troupe… Elle est un des nœuds de la « misère fondamentale » du théâtre aujourd'hui, qui veut qu'à l'époque de la décadence bourgeoise et de l'hégémonie des implications réformistes en art, il n'y ait plus de texte… Le théâtre militant, le théâtre politique tire ses premiers vagissements de l'écriture. Il est sec et ne s'embarrasse pas d'archétypes formels : il court après le texte. Le grand moyen de communication avec les ouvriers de Lip ou de Chausson a été la parole directe… De nos jours, l'acteur n'écrit jamais, et l'imposture de l'écriture, nous en avons fait une source de rébellion durable qui pourrait alimenter notre rupture fondamentale avec l'institution théâtrale… Dans la situation présente de mise à flot d'un théâtre militant plus élaboré, l'atout de l'écriture doit s'intégrer aux autres moments de la production. Les débordements de l'écriture tous azimuts doivent se canaliser dans un discours collectif acéré. Sorti de la phase préhistorique, on entre dans l'âge de la dramaturgie…* » *Travail théâtral* XXII, 1976.

3.5. *Avatars ultimes de l'a-textualité : happenings, performances, installations*

La seconde voie de l'héritage post-soixante-huitard mène enfin à l'a-textualité complète. Fi donc du texte ! Dès 1968, le Living Theatre notamment a produit des spectacles fondés sur le geste et le cri, à la recherche d'une forme d'expression incantatoire agissant directement sur les sens du spectateur afin de le conduire à un état de réception inédit.

Reprenant les idées d'Antonin Artaud, beaucoup d'initiatives s'acharnent à éloigner le plus possible le théâtre de la littérature. Elles mêlent ainsi pantomime, cirque, musique et danse, voire se rapprochent de la simple « fête foraine » : c'était à l'origine l'ambition avouée de la troupe du Magic Circus et de son metteur en scène Jérôme Savary, dont les spectacles tournaient à la fête somptueuse et délirante, (même s'il a pris de la distance aujourd'hui et ne s'adonne plus aussi systématiquement à cette seule esthétique).

Enfin arrivent les formes les plus accomplies de déconstruction théâtrale, au premier rang desquelles figure le happening[11]. Celui-ci se prolonge d'une part dans le théâtre invisible[12], d'autre part dans la performance[13]. Ce tour d'horizon rapide s'achève avec l'installation[14].

---

11. Happening : « *forme d'activité théâtrale qui n'utilise pas un texte ou un programme fixés à l'avance (tout au plus un scénario ou un mode d'emploi)… activité proposée et accomplie par les artistes et les participants, en utilisant le hasard, l'imprévu et l'aléatoire, sans volonté d'imiter une action extérieure, de raconter une histoire, de produire une signification, en utilisant tous les arts et techniques imaginables aussi bien que la réalité ambiante… Il s'agit plutôt de proposer* in actu *une réflexion théorique sur le spectaculaire et la production du sens dans les limites strictes d'un environnement préalablement défini.* » [PAV 96, p. 157, rubrique « happening »].

12. Théâtre invisible : « *jeu improvisé d'acteurs au milieu d'un groupe de personnes qui doivent ignorer jusqu'au bout qu'elles font partie d'un jeu pour ne pas redevenir spectateurs* », [PAV 96, p. 376, rubrique « théâtre invisible »].

13. Performance : « *associant, sans idée préconçue, les arts visuels, le théâtre, la danse, la musique, la vidéo, la poésie et le cinéma, elle a lieu non pas dans des théâtres, mais dans des musées ou des galeries d'art. C'est un discours kaléidoscopique multithématique. L'accent est mis sur l'éphémérité et l'inachèvement de la production plutôt que sur l'œuvre d'art, représentée et achevée. Le performer n'a pas à être un acteur jouant un rôle, mais tour à tour un récitant, un peintre, un danseur, et à cause de l'insistance sur sa présence physique, un autobiographe scénique qui possède un rapport direct aux objets et à la situation d'énonciation.* » [PAV 96, p. 246, rubrique « performance »].

14. Installation : « *contradictoire, dans son principe, avec le flux ininterrompu de la représentation théâtrale vivante, le renouvellement constant des signes convoqués sur la scène… l'installation met en place des éléments plastiques, des médias, des sources de parole ou de musique, des itinéraires à travers une scénographie, à l'exclusion toutefois d'acteurs ou de performers vivants (ce serait alors une performance). Les médias – vidéo, cinéma, projections de diapositives, écrans d'ordinateur – se trouvent insérés dans une scénographie qui facilite le parcours, le cheminement, la trajectoire, la visite libre ou guidée*

3.6. *Et après ?*

Tout semble accompli. La destruction des référents théâtraux classiques est complète : on a supprimé l'auteur, le texte, les décors, les costumes, la scène. On a sorti le théâtre des théâtres et on a même supprimé l'acteur. Que peut-on encore détruire ? Le théâtre n'est plus qu'un champ de ruines, et l'on se prend à douter qu'il s'en relève jamais.

Néanmoins, puisque tout a explosé, la conjoncture se présente de façon idéale pour déblayer le terrain, tout remettre à plat, et se risquer à poser de nouvelles fondations intangibles.

4. Vers une remise à plat : qu'est-ce que le théâtre ?

> *Il ne s'agit pas d'ajouter au texte, comme pelures d'oignon, les voix humaines, les actes de parole, des figures et des mimiques, des membres et des gestes, des pieds et des déplacements, des vêtements, des objets, des images fixes et mobiles, des lumières, des bruits… pour obtenir enfin le spectacle. Celui-ci n'est pas une addition, ni un oignon ; c'est (ce devrait être) un projet collectif réalisé autour d'une contrainte de langage, une structure faite pour communiquer.*
>
> Alain Rey [REY 80, p. 188]

La question pourrait prêter à rire. En effet, comme le souligne Patrice Pavis : « *La recherche – assez mythique – de l'essence ou de la spécificité théâtrale obsède depuis toujours la réflexion critique… Or pareille conception essentialiste de l'essence du théâtre n'est jamais qu'un choix esthétique et idéologique parmi beaucoup d'autres. Elle fait abstraction de la relativité historique et culturelle, trop préoccupée par la découverte d'une essence éternellement et universellement humaine.* » [PAV 96, p. 123, rubrique « essence du théâtre »].

Il ne s'agit donc pas ici de s'aventurer sur une piste que l'on sait par avance aboutir sur une impasse. Il s'agit encore moins de tenter un consensus rassembleur et unificateur qui tuerait dans l'œuf toute éventuelle polémique. Il s'agit d'affirmer la subjectivité d'une vision personnelle, fondée sur des choix (esthétiques et idéologiques selon Pavis, mais peut-être d'autres encore) qui sous-tendent une approche, elle aussi assumée comme personnelle, de ce que j'appelle le théâtre. Je ne prétends pas éliminer du champ des possibles certaines expériences, déjà effectives ou encore à venir, que je ne référence pas : celles-ci sont simplement exclues du champ considéré, ce qui est beaucoup moins totalitaire.

---

des spectateurs, qui sont plus des promeneurs que des observateurs. » [PAV 96, p. 174, rubrique « installation »].

4.1. *Théâtre-échange : une forme élaborée de système communicant*

Il n'est pas anodin de voir, depuis 20 à 30 ans, les sciences de l'information et de la communication investir le champ théâtral. Par l'emprise historique du langage, il était naturel que les linguistes se sentent immédiatement concernés. Mais à leur suite, sémiologie, sémantique, sémiotique et même nouvelles technologies ont emboîté le pas.

Certes, la théorie de l'information, en particulier le modèle émetteur-récepteur de Shannon et Weaver [SHA 49] fonctionne à plein rendement : un destinataire (le « spectateur ») reçoit, dans un contexte défini, un message provenant d'un émetteur – éventuellement multiple. Le message, physiquement supporté par un signal qui transporte les données codées, fait sens dès lors que la procédure de décodage produit un effet, propre à chaque récepteur par essence [LEL 97, p. 78-83].

Le fait théâtral nécessite donc au moins la présence physique d'un être humain récepteur, que l'on nomme usuellement spectateur, dont l'ensemble des capteurs physiologiques sensibles (yeux, oreilles, nez, peau, etc.) détecte l'énorme quantité de signaux divers et complexes à travers lesquels l'événement en train de se produire l'atteint. Le schéma proposé par Jean-Marie Pradier [PRA 94] d'après les travaux de Busnel [BUS 74] est parfaitement opérant.

<table>
<tr><td>Source</td><td>Canal de transmission</td><td colspan="2">Récepteur biologique</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Emetteur de signaux physiques</td><td rowspan="2">L'EMPIRE DU SIGNAL
(Les données circulent)</td><td>Etage des transducteurs périphériques</td><td>Etage d'analyse centrale</td></tr>
<tr><td>Capteurs sensibles (Oreilles, yeux, peau…)</td><td>L'EMPIRE DU SENS (Cerveau)</td></tr>
<tr><td colspan="2">Domaine de la physique</td><td>Domaine de la physiologie</td><td>?</td></tr>
</table>

Figure 2. *Composantes du processus de transmission/réception/interprétation d'un message : représentation schématique*

Malgré quelques expériences limites notoires (en 1995, le Festival d'Avignon a présenté *La Méridienne* d'Ezéchiel Garcia-Romeu, spectacle de 5 minutes pour un spectateur à la fois), le spectateur est généralement pluriel. S'ajoutent donc au processus communicationnel les échanges bi-univoques du type stimulation/réponse qui se construisent en instantané à l'intérieur même de l'auditoire collectif « communauté de spectateurs », et qui caractérisent un « public ». Les acteurs savent bien que le « public » est coloré de mille nuances différentes chaque jour, précisément à cause de ces interactions instantanées si subtilement diverses et repérables.

Partant de cette base commune incontestable, toutes les simplifications abusives rendent les méthodes correspondantes impropres à rendre compte de la complexité des échanges communicationnels au théâtre. La première de ces simplifications consiste à confondre signaux et signes, et réduire le spectacle théâtral à une superposition de signes qui font sens. Dès lors, la sémiologie théâtrale analyse le texte et/ou la représentation en ajustant sa focale sur l'organisation formelle des signes entre eux. Le lecteur curieux pourra se reporter, une fois de plus, à la lecture de l'incontournable Patrice Pavis [PAV 96, p. 317, rubrique « sémiologie théâtrale »], pour constater à quel point les nombreux travaux de cette veine échouent dans leur projet de représentation globale des phénomènes en jeu.

Leurs faiblesses sont bien connues. Elles sont inhérentes à la sémiologie elle-même, puisque Foucault la définit comme « *l'ensemble des connaissances et des techniques qui permettent de distinguer où sont les signes, de définir ce qui les institue comme signes, de connaître leurs liens et les lois de leur enchaînement* », [FOU 66, p. 44]. C'est assez dire que, vis-à-vis du processus global de signification, toute la partie droite du schéma de la figure 2, correspondant à sa composante proprement humaine, est oubliée. A la place du point d'interrogation, il serait bon d'inventer de nouvelles théories qui s'attacheraient à étudier la partie de la chaîne située dans le récepteur lui-même. Les sciences de la cognition pourraient s'y employer, si elles n'avaient pas posé comme préalable à leur développement que les émotions, les passions, les affects étaient exclus de leurs préoccupations. Cette hypothèse est pour nous rédhibitoire car le théâtre, c'est avant tout de l'émotion.

4.2. *Théâtre-spectacle : une forme vivante d'événement scénique*

Il existe de très nombreuses variantes de formes spectaculaires. Il est incontestable que le théâtre y figure. Mais à l'heure où les frontières entre catégories s'estompent, comment identifier le théâtre parmi les autres disciplines du spectacle ? Le mot spectacle n'est-il pas employé dans des expressions aussi diverses que « se divertir du spectacle du monde » ou encore « être atterré par le triste spectacle qu'offre la gent politique au citoyen » ? Certes, la définition proposée par le *Petit Robert*, « *Ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard, capable de*

provoquer des réactions. » [ROB 70, p. 1685], est suffisamment vaste pour inclure en totalité le spectacle du monde[15].

Pour qu'il y ait théâtre, il est nécessaire d'ajouter à la présence obligée d'au moins un spectateur, la contrainte d'un environnement physique autour de ce spectateur qui fait partie intégrante du projet, environnement contextuel qualifié de « scène » *i.e.* ayant fait l'objet d'une « mise en scène ». Ceci exclut notamment les pratiques de consommation culturelle privée (allumer la télévision, louer une cassette vidéo, acheter un DVD, écouter un CD audio, et « consommer » chez soi en toute liberté, dans son décor habituel, en buvant, en mangeant ou en discutant avec ses proches). En revanche, cela n'exclut pas le théâtre à domicile, tel que le théâtre dit d'appartement qui bénéficie d'un certain essor ces temps derniers. On pourra voir à ce propos le recueil *Nouvelles écritures* 2[16] paru aux éditions Lansman en 1998 [LAN 98]. Mais dans cette approche, le domicile a été abandonné à la troupe qui a pu partiellement le transformer – l'aménager, le décorer, le remeubler… – pour composer le contexte adéquat au spectacle projeté. A l'inverse, dans certains cas notamment le théâtre de rue, l'aménagement contextuel peut se trouver limité à sa plus simple expression : choix d'un emplacement ou d'un parcours propice sans intervention sur les composantes du lieu d'origine.

Une nouvelle dimension apparaît donc de façon sous-jacente : l'anticipation, l'action préparatoire à l'ici et maintenant du spectacle lui-même. Alain Rey [REY 80, p. 191] évoque une « action organisée et une rencontre autour de cette action » préparée à l'intention d'individus extérieurs à l'équipe d'organisation, qui ignorent tout de ce qui a été prévu, de ce qui doit et va se produire. Ces individus non avertis sont les spectateurs.

Cela étant, la définition minimale et purement théorique du spectacle[17] proposée par Greimas et Courtès peut être récusée sur deux points au moins. D'une part, le

---

15. « *Quelles pratiques pourrait-on qualifier de spectaculaires ? Le théâtre, le cinéma, la télévision, mais aussi le strip-tease, les spectacles de la rue, et pourquoi pas aussi les jeux érotiques et les scènes de ménage, dès lors qu'elles ont un observateur volontaire ou accidentel*. » [PAV 96, p. 336-337, rubrique « spectacle »].

16. « *Depuis quelques années, Théâtre en Scène cherche à bousculer cette relation très particulière qui unit l'acteur et le spectateur. Crée en 1996 à Roubaix, puis représentée à L'Hippodrome,* Tête de poulet*, dans lequel le public faisait partie intégrante du décor, était un bel exemple de cette tentative de rapprochement, envisageant le théâtre comme un cheminement commun, une aventure à vivre ensemble, une convivialité à retrouver. Cette démarche rencontre la volonté de L'Hippodrome de créer de nouveaux rapports avec le public. Le projet commun, dont résulte cet ouvrage, a pour ambition de toucher un public nouveau, qui se dit que le théâtre est trop élitiste, trop cher… bref, pas pour lui. Autour de l'œuvre de Michel Marc Bouchard créée cette année (*Le chemin des passes dangereuses*) a été lancée à trois jeunes auteurs contemporains francophones la commande d'une courte pièce destinée à être jouée en appartement*. » Prière d'insérer de [LAN 98].

17. « *La définition du spectacle comprend alors, du point de vue interne, des caractéristiques telles que la présence d'un espace tridimensionnel clos, la distribution proxémique, etc.,*

lieu du spectacle ne nécessite nullement de clôture, comme le prouve le théâtre de rue, même si l'on constate une disposition naturelle du public tendant à refermer l'espace autour de l'événement spectaculaire. D'autre part, à l'heure où l'on s'interroge sur l'interactivité et la possibilité de rendre le spectateur réellement « actant » au sens plein du terme, il n'est plus d'actualité de le restreindre à un rôle d'observateur. C'est pourquoi il est préférable de promouvoir la notion de personne qui a été tenue à l'écart de l'organisation. Dès lors, les cérémonies ou les rituels peuvent être conçus comme des « spectacles » vis-à-vis de participants « naïfs », c'est-à-dire non initiés. Ceux-ci ne sont pas nécessairement passifs mais agissants, ils prennent part, mais ignorent où cela les mène. Dans le spectacle théâtral importe à coup sûr ce plaisir, cette fascination, mais aussi cette crainte, cette angoisse de se laisser conduire à l'aveugle par quelqu'un d'inconnu exactement là où **lui** l'a voulu.

4.3. *Théâtre-rencontre : une forme animale d'interaction humaine*

Continuons de suivre Alain Rey lorsqu'il affirme que le théâtre est « action organisée et rencontre autour de cette action », et penchons-nous sur la rencontre. De quelle nature est-elle ? Certes, les spectateurs se « rencontrent » entre eux et se coagulent pour composer un « public » différent chaque jour. Mais tous sont en attente d'une rencontre autrement plus forte : celle qui les confronte à un ou plusieurs « acteurs » physiquement présents dans le lieu de l'événement scénique. Car à mon sens, leur présence physique fait partie des obligations incontournables pour que l'on puisse parler de théâtre. Cette hypothèse élimine donc les installations dont les « performers » sont absents par définition (cf. note 14). Naturellement, elle élimine au premier chef les spectacles « mécaniques », entièrement médiatisés, comme le cinéma, fût-il en relief, de synthèse, truffé d'effets dits spéciaux ou associé à un odorama. C'est à ce prix que le théâtre appartient aux arts de la scène, encore rassemblés sous l'appellation générique « spectacles vivants ».

Il convient néanmoins de nuancer cette nouvelle donnée. Elle n'interdit pas toute technologie au sein des moyens scéniques, ni n'impose forcément une dramatisation véhiculée exclusivement par le corps physique d'un comédien. Le théâtre de marionnettes, Guignol existent et relèvent à n'en pas douter de l'expression théâtrale. Car ces divers simulacres humains sont manipulés en temps réel par des « acteurs » qui sont bien là. Même invisibles, ils perçoivent et ressentent l'auditoire, dont les réactions, les émotions déterminent le rythme du jeu, la cadence propre à cette représentation-ci, si différente de toutes les autres dans ses détails infimes.

---

tandis que, du point de vue externe, elle implique la présence d'un actant observateur (ce qui exclut de cette définition les cérémonies, les rituels mythiques, par exemple, où la présence du spectateur n'est pas nécessaire). » [GRE 79, p. 393].

Figure 3. The White Horse Butcher *par le Bread and Puppet Theatre*[18] *(théâtre d'Orsay, Paris, 1977)*

L'ambiguïté de la relation présencielle recèle toute l'envergure du **jeu théâtral**, ainsi que son enjeu. Car le théâtre est un fabuleux cache-cache, un trompe l'œil avec les corps, présents mais non révélés. Alain Rey l'affirme avec vigueur : « *Qu'on retourne le problème en tous sens, le théâtre est fait par des corps pour des corps… Mais l'acteur oriental ou antique (et aussi le singe dressé et la marionnette) sont toujours vêtus, cachés. L'acteur est pour ceux à qui il est montré (c'est un monstre) l'homme caché, derrière des oripeaux, derrière voix et images. Ses cordes vocales, son larynx, son souffle doivent être discrets, congédiés par la tourmente qui dissipe l'être présent et convoque l'imaginaire. La chair, les muscles, les membres, le sexe, les humeurs sont en coulisses : des ficelles, des machines, révoquées par la draperie, le masque et le cothurne. Un corps artificiel, dépecé-construit, fonde cette abstraction confuse : le personnage…* » [REY 80, p. 186].

Mais alors, si l'illusion théâtrale consiste à réduire l'acteur à une image et une voix, elle devrait être sublimée par les technologies audiovisuelles qui le

18. « *L'esprit de résistance contre la société ne se nourrit, chez le fondateur du Bread and Puppet, Peter Schumann (né en 1934 en Allemagne), ni de provocation, ni de dogmatisme : ce qui anime ses marionnettes et les acteurs qui les manipulent, c'est plutôt un rituel aux images capables d'engendrer des paraboles.* » [ABI 80, p. 165].

restreignent définitivement à ces deux artefacts, éliminant sans pardon tout signal parasite. Or, force est de constater que, si perfectionnées soient-elles, les illusions optiques et sonores, les images et les sons produits par ces technologies ne remplacent aucunement la « présence »[19]. C'est dire que non seulement les informations échangées vont bien au-delà des images et des sons, mais que les intrications des signaux entre eux, dans toute leur complexité, sont loin d'être aisément décryptables. Au théâtre, c'est un ensemble de sollicitations organiques, chimiques, moléculaires, somatiques, hormonales qui assaille le spectateur, et qu'il lui appartient d'interpréter dans l'instant. Là réside en réalité toute la limite de l'analyse par les signes, qui ne sont que symboles, icônes, abstractions, au contraire des signaux qui ne peuvent se défaire de leur poids de matière, chair et sang mêlés. Jean-Marie Pradier, dans son très beau texte *Le public et son corps. Eloge des sens*, [PRA 94, p. 19], insiste sur la dimension animale de l'interaction biologique[20].

Alors, contradiction entre Rey et Pradier ? Certes non, car c'est bien dans le cache-cache du montré-dissimulé que se déploie le jeu théâtral. L'acteur cache, efface, construit, transpose, élabore, mais pour rendre plus désirable : la vérité humaine, ainsi maquillée, s'y révèle alors de façon tellement plus éclatante. Sous le grimage, derrière les tissus, au bout des ficelles : des corps *« le mouvement et le geste collés par la transpiration, fumants d'odeurs, révélateurs de bras, de jambes et de cuisses »* [PRA 94, p. 18], des souffles haletants, des voix qui s'éraillent, d'autant mieux en évidence que le travestissement ne parvient pas à s'en affranchir. Un corps non pas dénudé, mais dévoilé, dont la forme se révèle sous la transparence du vêtement qui le couvre, quoi de plus érotique ? Barthes lui-même, corrigeant ses premiers formalismes, avait effleuré la possibilité d'une érotique de la communication théâtrale [BAR 75, p. 86-87]. Jean-Louis Barrault, que l'on ne peut guère soupçonner de manquer d'expérience, allait plus loin sur la voie de l'échange amoureux[21].

---

19. « *La présence, cette qualité de tempérament est en relation avec l'hypnose. De fait, tout se passe comme si l'artiste hypnotisait le public par le pouvoir et l'énergie de sa propre émotion personnelle et, simultanément, contaminait tous les spectateurs du théâtre avec cette émotion.* » [PRA 94, p. 27].

20. « *La prolifération des leurres de la communication médiatisée, distanciée et différée oblige à reconsidérer l'identité spécifique des arts du spectacle dont le matériau est le réel physiologique, archaïque, séducteur et mortel... Cette action réelle dont parle Barba est un événement qui a lieu lors d'une rencontre non médiatisée ni différée entre des personnes, selon un protocole qui permet aux uns de déployer leur corps, leur voix, leur souffle et aux autres de les absorber sensuellement et fantasmatiquement. La codification rituelle et le mouvement collectif du regard des spectateurs dirigé vers la scène transforment le lieu en un espace de liberté sensorielle, visuelle, auditive, tactile, olfactive et d'interprétation.* » [PRA 94, p. 19].

21. « *Grâce au sens du toucher, l'art dramatique est un jeu fondamentalement charnel, sensuel. La représentation théâtrale est une mêlée collective, un acte d'amour véritable, une communion sensuelle de deux groupes humains. L'un s'ouvre, l'autre touche et pénètre ; les deux ne font qu'un, on se mange… L'art du théâtre, en s'adressant essentiellement au sens*

4.4. *Théâtre-fiction : une forme accomplie de production d'univers*

Enfin, au terme de cette description de ses contours, le théâtre doit se poser comme un art de la signification, assujetti à l'effort d'exprimer quelque chose. La représentation théâtrale rend temporairement présent ce qui ne peut l'être, parce que relevant d'un autre temps (reconstitution du passé, projection vers l'avenir), parce que s'inscrivant dans un autre espace (matérialisation d'un « ailleurs »), parce qu'appartenant à l'imaginaire (plongée dans le rêve, l'inconscient, les phantasmes). Elle exerce donc une confrontation systématique entre la réalité de l'événement scénique en train de se produire ici et maintenant, et l'univers créé, parfaitement fictif par définition, qui a été élaboré par les organisateurs du spectacle. C'est du reste ce qui la distingue des formes spectaculaires non fictionnelles (cirque, course de taureaux, défilé militaire, sports, rites, cultes, etc.) : ces arts ne cherchent pas à créer une réalité différente de la réalité de référence, mais réalisent une exhibition fondée sur l'adresse, la force ou le savoir-faire. Pour cette raison, les formes telles que le happening, la fête populaire, le théâtre invisible ou la performance ne relèvent pas du théâtre dans l'acception octroyée ici à ce terme. En effet, elles recherchent la version la plus pure de la réalité événementielle : le spectacle s'y invente lui-même en niant tout projet et toute symbolique.

Au contraire, la volonté de production d'un univers spécifique, en liaison peu ou prou avec celui de la réalité contemporaine, définit précisément le projet théâtral au service duquel vont s'édifier toutes les composantes de l'événement scénique[22]. On revient dès lors à la première définition en tant que forme élaborée de système communicant : l'organisation du projet repose sur un besoin de communiquer avec le public (son objectif, sa cible, sa raison d'être), c'est-à-dire un désir profond de l'influencer, de le transformer d'une façon ou d'une autre, de sorte qu'à l'issue de l'événement il ne soit plus tout à fait le même qu'auparavant. C'est du reste à sa faculté de modifier sans retour notre regard sur le monde, notre sensibilité ou nos convictions que se reconnaît l'œuvre d'art.

La théorie de la communication nous l'enseigne, l'univers autonome créé ne peut être partagé avec le spectateur que par faits de langage. Le projet théâtral, conçu comme une structure faite pour communiquer, s'appuie immanquablement sur une contrainte de langage. On comprend dès lors pourquoi une civilisation fondamentalement bâtie sur le verbal, lui-même pratiquement sanctifié, érigé au rang d'objet sacré à travers sa trace écrite, pourquoi donc cette civilisation a confondu le texte avec le spectacle dramatique tout entier. Il y eut des périodes de

---

du toucher, est donc avant tout l'Art de la Sensation. Il est à l'opposé de toute préoccupation intellectuelle. » [BAR 61, p. 21].

22. Alain Rey l'atteste : « *le théâtre est un processus organisé par l'être humain social, selon un projet d'action à la fois fictive et réelle, qui signifie pour lui seul. C'est précisément dans le réel tangible de corps humains agissants et parlants, ce réel étant produit par une construction spectaculaire, et une fiction ainsi représentée, que réside le propre du phénomène théâtre.* » [REY 80, p. 185].

l'histoire où l'image était impure, la musique païenne, c'est-à-dire obscène. Comment s'étonner que les arts se soient complus dans la consensuelle abstraction de la verbalisation ? Ce qui se produit sous nos yeux, et qui n'a pas épargné le théâtre, est connu : grâce aux technologies (radio, télévision…), grâce à la publicité et au marketing, les sollicitations sensorielles reconquièrent le monde et font reculer le Verbe un peu plus chaque jour. La scène théâtrale n'y échappe pas, d'autant plus qu'elle est le lieu de la communication par tous les sens, on l'a vu au paragraphe précédent. Jetant le bébé avec l'eau du bain, elle a donc éradiqué la langue pour se concentrer temporairement sur les autres sources, trop longtemps oubliées, susceptibles d'émettre des messages. Mais les créateurs qui ont parcouru ce chemin ont toujours été soucieux de langage. L'un se tourne vers les arts visuels et promeut une vision graphique du spectacle (Bob Wilson depuis le *Regard du sourd* en 1971), l'autre est chorégraphe et impose le langage du mouvement corporel (Pina Bausch avec la plupart de ses œuvres). Kantor, Grotowski, tous s'intéressent au langage et aux étrangetés des codes existants qu'ils font s'entrechoquer[23].

Une fois sorti de sa crise d'adolescence, le théâtre réintègrera la composante verbale au même titre que les autres vecteurs de communication, à égalité de statut. En simplifiant, tout se passe comme si l'on abandonnait une pratique du théâtre où c'est le texte qui fait sens pour une pratique où tout fait sens et s'inscrit dans une dramaturgie d'ensemble[24].

---

23. Bob Wilson parle de sa collaboration avec Christopher Knowles qu'on pourrait décrire comme un autiste, pour *Dialogue/Curious George* (1980) : « *J'aimerais que ma pièce soit discutée par un linguiste, ou par un philosophe. Christopher travaille vraiment sur le langage et les mathématiques. Il a une manière tout à fait originale de combiner les mots, les idées et les modèles. Il casse nos codes et les mots de notre langage familier, puis il combine les morceaux d'une manière nouvelle. Chris parle aussi en modèles optiques. Par exemple, il commence par un mot ou une phrase qu'il allonge jusqu'à ce que ça donne une pyramide visuelle ; puis il raccourcit jusqu'à retomber sur un mot ou une phrase. Il parle visuellement.* » Entretien avec Robert Wilson, *Théâtre/Public* n° 36, 1980.

24. Patrice Trottier parle de la place de la lumière, à propos de ses collaborations avec Daniel Mesguich, et de leurs efforts pour faire « jouer » un projecteur au même titre qu'un comédien : « *Actuellement, dans le meilleur des cas, on fait en sorte que l'éclairage justifie le sens de la mise en scène. Justifier suppose que l'éclairage fonctionne d'une manière assez psychologique à partir de l'image : il suggère une impression générale, un « climat » en s'aidant du décor ou en travaillant le relief des corps ou la couleur… C'est en tenant compte de cela que nous avons essayé d'établir un système d'éclairage plus complexe, susceptible de réellement signifier. Nous avons donc choisi de dynamiser l'éclairage, d'établir un système de signes précis et de l'organiser selon une syntaxe qui pouvait s'articuler avec celle de la mise en scène.* » *Travail Théâtral* XXXI, 1978.

Figure 4. Le Regard du sourd *de Robert Wilson (Nancy, festival mondial du théâtre, 1971)*

4.5. *Places respectives de l'auteur et de son écriture*

Au terme de cette revue exploratoire, les certitudes glanées ici ou là peuvent se résumer à quelques mots dont la signification est désormais explicitée : le théâtre est un jeu langagier spectaculaire, où prime ce qui reste de théâtre quand on a tout retiré, à savoir la relation de communication acteur/spectateur propre à chaque type de spectacle. Grotowski le clamait déjà dans sa définition du « théâtre pauvre » [GRO 71, p. 86-87] : « *L'essence du théâtre se trouve ni dans la narration d'un événement, ni dans la discussion d'une hypothèse avec le public, ni dans la représentation de la vie quotidienne, ni même dans une vision… Le théâtre est un acte accompli ici et maintenant dans les organismes des acteurs, devant d'autres hommes*. » Cela suffit déjà à mettre à bas les prétentions à « l'Œuvre » dont se sont souvent targués les textes dramatiques.

Là où nous en sommes arrivés, reste-t-il un auteur ? Assurément oui ! Alain Rey le dit : « *le théâtre est un processus organisé par l'être humain selon un projet d'action à la fois fictive et réelle qui signifie pour lui seul* ». La toute nouvelle culture du management ne laisse planer aucun doute sur la question : toute organisation, tout projet n'aboutit que porté jusqu'à son terme par un chef de projet, un « directeur artistique » qui s'appuie sur les compétences variées de divers collaborateurs se mettant collectivement au service de la réalisation du projet. Le directeur artistique du projet dramatique, c'est l'auteur. La guerre historique entre

écrivains et metteurs en scène n'a plus lieu de perdurer. Dans certains cas, un individu qui se dit metteur en scène assemble des matériaux disparates pour en faire un spectacle : il est pleinement l'auteur du projet. Parmi ces matériaux figurent parfois des fragments de texte, plus souvent des textes complets mais anciens, totalement revisités au travers d'une lecture qui ne leur est pas contemporaine. Dans d'autres cas, un artiste qui a conçu entièrement de neuf un projet dramatique s'adjoint un collaborateur particulièrement remarquable par sa créativité visuelle (on le désigne alors plutôt comme scénographe) : le concepteur est l'auteur. Bataille de pouvoir, bagarre sur les titres : tout cela importe peu, sinon en termes de reconnaissance sociale. Que l'auteur soit un, en binôme, ou multiple au sein d'une collectivité n'importe pas non plus – quoique j'aie, par expérience, de sérieuses réserves quant à la possibilité de partager vraiment un travail d'écriture : on peut instaurer un débat d'idées et confier à un groupe la responsabilité d'opter pour des choix structurels généraux, mais au final, stylo en main, il y en a toujours un qui prend le pouvoir sur tous les autres, et décide.

En revanche, l'élément fondamental à prendre désormais en compte est que l'auteur écrit de tout : des textes, mais aussi des images, des sons, de la musique, des gestes, des postures, des situations, des déplacements, des mouvements, des chorégraphies, des lumières, des numéros (de cirque, de music-hall)…

RECRUTEMENT

Personnages

UN PEKIN
UN AUTRE PEKIN
UNE JEUNE FILLE
UNE AUTRE IEUNE FILLE

Une grande avenue.

Les deux Pékins et les deux Jeunes Filles sont debout, écoutant dans la foule une musique martiale et entraînante.
Insensiblement, les deux Pékins se sentent emportés par le rythme et l'envolée de cette musique.
Peu à peu, leurs jambes ont des frémissements imperceptibles.
Puis, les frémissements se muent en martèlement des pieds sur place.
Puis, toujours martelant, les deux Pékins se détachent de la foule et commencent instantanément à marcher au pas cadencé.
Toute leur allure se raidit, devient militaire. Ce sont des soldats défilant fièrement au pas de parade sous les applaudissements et les acclamations des deux Jeunes Filles, béatement admiratives, au premier rang de la foule tassée sur la grande avenue.
Et plus les applaudissements sont nourris, plus les deux ex-Pékins, maintenant galvanisés, ont l'air redoutables.

Figure 5. *L'une des scènes sans dialogues,* Clap. Moments scéniques *de Louis Calaferte*

Voilà pourquoi, depuis déjà plusieurs dizaines d'années, des créateurs indubitablement auteurs ont produit des « textes » dramatiques sans un soupçon de dialogue (Beckett dans *Actes sans paroles I et II*, Calaferte dans *Clap. Moments scéniques* ou *Un riche, trois pauvres* …).

Voilà pourquoi s'effacent apparemment les limites entre les genres : le cirque, le music-hall, la danse, la musique, le mime, la gymnastique sont convoqués à la rescousse du théâtre, et cela ne fait que commencer. Les découvertes technologiques (radio, cinéma, magnétophone, projections variées, enregistrements divers, nouvelles technologies…) ou psychanalytiques (importance de l'onirisme, emprise de l'inconscient, phénomènes de décompensation…), les innovations romanesques (monologue intérieur, flash-back, mélange des temps dans la conscience…) qui s'appuient elles-mêmes sur les progrès en matière de psychologie, tout grain est bon à moudre pour l'auteur nouveau. L'assemblage original de ces divers composants révèlera son écriture personnelle et donnera naissance à un univers inédit. L'idée n'est pas nouvelle. Dès 1960, George Steiner [STE 61] publie *The Retreat from the Word*, article dont le libellé indique clairement combien le théâtre contemporain fait de moins en moins appel au verbe, et de plus en plus aux moyens scéniques et audiovisuels.

4.6. *Mais le texte : c'est tout le problème !*

Il y a donc toujours un auteur, et son écriture. Qu'en est-il du texte ? Eh bien disons-le tout net, le texte, c'est tout le problème. Au creux de ces tourbillons qui agitent la création théâtrale, le texte reprend le statut qu'en toute rigueur il n'aurait jamais dû outrepasser : celui d'une trace écrite, préparatoire à un projet non abouti, le spectacle. Il est le pendant exact du scénario dans ses multiples formes (note d'intention, synopsis, traitement, continuité dialoguée, story-board) pour le projet filmique. Où finit le scénario lorsque le film est achevé : à la poubelle ! Quoiqu'il se sacralise peu à peu à son tour, depuis que, parfois, on l'édite. Qu'est le scénario tant que le film ne se fait pas ? Rien ! Une idée, un projet sans suite. Par ailleurs, on sait bien qu'il se tourne des films sans dialogues (*L'ours*, *La guerre du feu*…), mais néanmoins scénarisés avec minutie. Voilà ce qui devrait advenir du « texte » de théâtre dès lors qu'il s'aventure sur les voies du sensible : retourner au rang de code prêt à produire des effets d'un ordre différent au sein de la réalisation dramatique. Alain Rey le souligne : « *grâce au terrorisme de la littérature, repérable en Occident vers la fin du Moyen Age, une notation s'arroge d'être une œuvre* », [REY 80, p. 187]. Sans doute ne le devrait-elle pas.

Naturellement, cela pose des problèmes de formalisation. Nombreux sont les créateurs qui ont cherché ou cherchent encore des codes pour annoter des éclairages, des déplacements, des postures, des mimiques, des émotions, des transferts communicationnels. Et sans doute y a-t-il là matière à recherches futures, car il reste beaucoup à faire. Dans ce domaine, les emprunts aux productions

médiatiques (cinéma, audiovisuel, multimédia) qui bordent et souvent pénètrent la pratique scénique contemporaine, ne peuvent que favoriser leur enrichissement réciproque. S'inspirant les unes des autres, se confrontant bon gré mal gré, chaque discipline y gagnerait en nouveauté à travers des échanges plus constants, plus étroits et plus systématiques, au lieu de l'ignorance dédaigneuse – méprisante ? – qui est de mise aujourd'hui.

Cependant, si le texte est le problème majeur de l'auteur contemporain, ce n'est pas parce que sa forme est pour le moins imprécise : chacun se débrouille avec les moyens du bord en inventant l'écriture qui lui convient. C'est avant tout parce que les structures de production demeurent attachées à des mécanismes de sélection des projets qui relèvent d'un autre âge.

En effet, il ne se trouve plus personne pour prendre le risque de produire un auteur inconnu, en France tout au moins. La seule chance dont dispose le jeune auteur pour se rendre identifiable : une lecture, ou une fiction radiophonique ! Autrement dit, sauf à devoir se battre pour être admis et reconnu comme « metteur en scène », l'issue, la seule, c'est un texte verbal et exclusivement verbal, pétri de mots qui se lisent, point final. Nul salut pour les nouveaux auteurs qui créent aussi avec leurs sens, avec leurs yeux et leurs oreilles. Le gouffre de la littérature les avale, et ils restent désemparés face aux structures qui se montrent inaptes à prendre en compte leurs désirs d'écriture, ou plutôt de nouvelles écritures. Il ne faudrait pas en conclure hâtivement que cette observation ne témoigne que la mauvaise volonté des organismes en question : l'évaluation des écritures contemporaines n'est pas forcément triviale[25], mais il faudrait pourtant bien que les dispositifs d'expertise évoluent pour que le théâtre puisse continuer d'avancer. Des organismes ont vu le jour, comme le Centre national des écritures pour la scène à la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon. Et qu'y fait-on ? En majorité des lectures ! Voilà tout le problème.

---

25. « *Comment surmonter ce sentiment de ne pas disposer d'outils permettant de se fabriquer des repères ? Comment prendre connaissance des projets artistiques qui ne sont pas fondés sur le primat du texte mais sur des écritures non textuelles ? Si l'on ne dispose pas du texte, alors sur quoi se fonder, sur quel matériel s'appuyer pour décider de s'engager dans une aventure ou, simplement, de la soutenir ? On le voit, il ne s'agit pas d'une simple question de manque de compétence des décideurs leur permettant d'expertiser ou d'évaluer des projets ou des initiatives. Il s'agit plutôt de se forger des démarches et des outils – intellectuels, artistiques – qui, face à ce manque de modèles, n'imposent pas de nouvelles normes mais s'ouvrent à la pluralité et fournissent des moyens de réflexion et de comparaison.* » [SIM 01, p. 98].

5. Comment innover encore ? Quelques idées et leur mise en œuvre

Dans une époque informatisée au paroxysme, où le consommateur d'images s'apparente de plus en plus à une foule solitaire, où les maîtres de la technologie n'ont jamais autant parlé de communication, je crois que le théâtre est l'une des dernières expériences qui soit encore proposée à l'homme pour être vécue collectivement.
Laurent Terzieff[26]

La veine créative n'est-elle pas définitivement tarie ? On pourrait le redouter tant les paragraphes précédents laissent à penser que tout a déjà été essayé, et même au-delà des espérances les plus insensées. Est-il possible d'innover encore ? Oh sans doute modestement, sans prétentions révolutionnaires : la révolution a déjà été faite. Malgré tout demeurent quelques pistes qui méritent qu'on les défriche.

En dépit des difficultés évoquées pour mener à son terme une expérimentation d'écriture théâtrale nouvelle, j'ai eu l'opportunité de disposer de financements non négligeables pour un projet de ce type. Cette partie s'attache à brosser à grands traits un compte rendu de cette expérience.

5.1. *Contexte de la création*

Le laboratoire des Sciences de la communication a organisé et accueilli à Valenciennes, du 18 au 20 octobre 2001, le congrès « H^2PTM'01 : hypertextes, hypermédias ». Le thème retenu pour cette 6e édition était « Nouvelles écritures, nouveaux langages ». Il appartenait à l'équipe organisatrice de veiller à prévoir pour les participants, locaux, nationaux et internationaux, des soirées plaisantes, c'est-à-dire avant tout conviviales, détendues et festives, dans une ville pas spécialement réputée pour ses qualités touristiques. C'est ainsi que l'idée a germé de consacrer la seconde soirée à un spectacle vivant en étroite liaison avec le thème des rencontres.

Le challenge était lancé : créer une pièce hypertextuelle, hypermédiatique ou interactive, explorant les nouvelles écritures, s'appuyant sur de nouveaux langages, que sais-je encore… en tout cas peu conventionnelle. Bien entendu, la représentation serait ouverte à tous. Il n'était pas question de limiter l'auditoire aux experts forcément intéressés par la dimension exploratoire. Disposer de la réaction d'un « vrai » public était essentiel à tous égards. La manifestation se déroulait de plus pendant la semaine de Sciences en Fête. Pour toutes ces raisons, elle retint l'attention de la région Nord-Pas-de-Calais et mobilisa également des fonds européens. Par ailleurs, elle put bénéficier d'un partenariat avec le Phénix, scène nationale de Valenciennes. Beaucoup d'atouts dont peu de créateurs ont la chance

26. Extrait de l'allocution que Laurent Terzieff a prononcée en recevant deux Molières pour la pièce de R. Harwood *Temps contre temps*.

de disposer en même temps, et j'en remercie vivement tous les partenaires de l'opération. Une seule difficulté, mais de taille : l'octroi des financements ayant été ratifié tardivement, le temps de préparation s'en vit réduit à trois semaines à temps partiel, puisque d'autres obligations organisationnelles dévoraient nos journées à la veille d'un événement somme toute assez complexe. C'était un peu court.

5.2. *Principes théoriques sous-jacents au concept du projet*

L'une des grandes directions novatrices, qui commence à se faire jour et porte en germe d'innombrables développements futurs, consiste à bâtir des objets relevant par tradition du champ littéraire, à partir de modèles employés par les mathématiques, les sciences physiques ou l'informatique.

L'exemple le plus fameux et le plus médiatique dans la production théâtrale est l'adaptation du SI… ALORS… SINON… (traduction du IF… THEN… ELSE… inhérent à la programmation algorithmique) qu'exploite la structure de la pièce d'Alan Ayckbourn *Intimate exchanges*, devenue en 1993, grâce à l'adaptation d'Agnès Jaoui et Jean-Pierre Bacri, le double film d'Alain Resnais *Smoking, no smoking* avec Pierre Arditi et Sabine Azema. Dans le domaine poétique, la structure combinatoire, produisant une explosion des assemblages possibles à partir de matériaux en nombre restreint, est à l'œuvre dans les *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau [QUE 61]. Le procédé combinatoire, entraînant dans son sillage les notions de permutation et de variation, a fondé les appellations « art permutationnel » proposé par Abraham Moles [MOL 71] ou « art variationnel » préféré par Barbosa [BAR 95], [BOO 01, p. 23]. Derrière ces termes s'introduit la notion d'ouvrage doté de « potentialités ». L'objet n'est plus ni fermé, ni même déterminé ou déterministe, mais il se déploie comme un champ de possibles, inexplorable en totalité par un individu unique, ce qui transforme irrémédiablement son statut et son concept même.

A la suite de Deleuze, Pierre Lévy en étend encore le territoire avec l'émergence de la notion de virtuel. Au contraire du *possible* qui est totalement défini et prévisible[27] et auquel ne manque que sa réalisation effective, le *virtuel* demande à s'actualiser, opération qui nécessite l'irruption d'une activité créatrice extérieure. La caractéristique certainement la plus irréductible de la créativité est sa faculté à produire de l'émergence, au sens où Morin l'entend, c'est-à-dire un fait restructurant imprévisible. Une production qui est le résultat d'une exécution informatique est totalement contenue dans ses données et l'algorithme qui les exploite. Même s'il emploie des fonctions aléatoires, même s'il ouvre un éventail infini de solutions, le résultat relève du « potentiellement présent ». Lorsque l'intrusion de l'utilisateur est autorisée, elle reste dans ce cas strictement limitée au

27. « *Le possible est exactement comme le réel, il ne lui manque que l'existence.* » [LEV 98, p. 14].

cadre prévu par l'algorithme, qui de ce fait « connaît » implicitement l'ensemble des solutions atteignables : elles sont toutes de l'ordre du « structurellement possible ». En revanche, le virtuel requiert une implication, une créativité autre que celle de l'auteur, donc externe au projet. Les réalisations correspondantes sont interactives au sens fort, car elles ne se contentent pas d'octroyer d'apparentes libertés au spectateur sous forme de simples choix parmi un nombre limité de possibles ; elles lui accordent un espace pour déployer sa créativité et extraire la réalité effective du carcan de l'anticipation. L'utopie de la maîtrise complète est abolie, au profit d'une redéfinition dynamique de l'œuvre en tant que production ouverte et collaborative : l'*intentio auctoris* s'y frotte en permanence à l'*intentio lectoris*. A travers la capacité de perpétrer des actes imprévus, le spectateur acquiert une liberté réelle, bien au-delà du choix entre plusieurs contraintes.

On tend alors vers une conception de nature procédurale, et non plus seulement algorithmique. Ce n'est plus l'algorithme, dans son aspect structural organisateur qui compte, mais le processus temporel du déroulement de l'ici et maintenant de l'échange. Ce décalage reformule les relations entre auteur, spectateur, et texte. L'approche algorithmique renouvelle la posture de l'auteur dans son rapport à l'œuvre et questionne notamment la légitimité de sa « paternité » (l'auteur est alors considéré comme le créateur du « modèle », c'est-à-dire de la matrice de l'objet produit) ; le concept procédural révise la posture du spectateur, promu acteur à part entière du déroulement de l'événement spectaculaire. Ce dernier change radicalement de nature : il devient probabiliste et virtuel.

5.3. *Génèse du projet* Bifurcations étranges

Lors du Festival d'Avignon 1999, une pièce d'Ezéchiel Garcia-Romeu et François Tomsu, *Aberrations du documentaliste*, se déroulait au musée Calvet. Tout de suite après « l'enregistrement » des billets, les spectateurs étaient conviés à patienter dans une pièce relativement vaste, mais comportant bien moins de places assises que de candidats potentiels au repos. Le rituel social d'attribution des sièges, ou plutôt son non-respect, son mépris parfois, s'y affichaient ouvertement. Au bout d'une bonne demi-heure, une hôtesse prenait en charge le groupe pour l'accompagner au lieu de la représentation, situé dans les sous-sols du musée. Il fallait donc en traverser une aile entière, en respectant bien entendu la noblesse et la sérénité des salles, ainsi que les œuvres exposées, en particulier nombre de statues. L'hôtesse l'avait explicitement rappelé. Elle avait en outre invité le groupe à rester en cohorte serrée, sans s'attarder. Là encore, l'observation du troupeau humain soumis à l'interdit était édifiante. Enfin, une dernière halte proposait quelques rafraîchissements, bienvenus pour lutter contre la canicule ambiante, dans un espace si exigu que le rituel social de cohabitation dans la promiscuité sautait littéralement aux yeux, de même que le comportement des êtres évolués et cultivés que sont les humains fréquentant le Festival d'Avignon, face au partage des ressources

alimentaires… L'ensemble de ces intermèdes successifs durait bien une petite heure, et se montrait, ma foi, très instructif à observer.

Dans mon esprit, il était évident que cette mise en bouche faisait partie intégrante du spectacle, ainsi que le laissait entendre le programme[28]. Tout cela allait bien sûr faire l'objet d'une exploitation dans la pièce elle-même. Hélas, déception ! *Aberrations du documentaliste* était un fort joli spectacle, au demeurant très poétique, mais le happening qui lui servait de première partie n'avait aucun rapport avec la suite, si ce n'est une lointaine volonté de « mise en condition ».

Cette frustration fut à l'origine des *Bifurcations étranges*, qui adoptent un parti pris semblable et reposent sur un happening de première partie exactement similaire. La partie « aberrations scientifiques » fut par ailleurs nourrie de l'impression forte que m'avait laissée un documentaire diffusé par Arte. Celui-ci énumérait les caractéristiques propres à l'être humain, pensant, calculateur, doué de langage, cultivé et social. Il démontrait point par point que les grands singes en sont également pourvus. Quelle différence, donc, entre le singe et nous ? Le documentaire répondait : aucune !

Ainsi, dans les *Bifurcations étranges*, un scientifique de renommée internationale, le Professeur Laminadieu, expose sa théorie : l'évolution des espèces suit une même trajectoire depuis une souche originelle commune à tous les êtres vivants, jusqu'à la bifurcation par laquelle l'être humain s'est distingué, devenant de ce fait définitivement différent de l'animal, et reconnaissable notamment par sa culture et ses rites sociaux. La trajectoire de son évolution s'infléchit alors de façon autonome vers un « attracteur étrange » qui lui est spécifique. Le Professeur Laminadieu appuie son propos sur des images extraites des observations éthologiques menées au cours de ses nombreuses années de recherche. Malheureusement, la technique, les ordinateurs lâchent à la dernière minute l'illustre Professeur, qui en outre ne les maîtrise pas et les redoute vaguement (c'est assez courant : il suffit, pour s'en persuader, de visionner, en hommage au regretté Pierre Bourdieu récemment défunt, une scène tout à fait de cet acabit au début du film de Pierre Carles *La sociologie est un sport de combat*). Bref, son assistante, avec laquelle il a soigneusement préparé les séquences dans la sécurité feutrée de leur laboratoire, doit insérer en catastrophe des illustrations de substitution. C'est là qu'interviennent les images des spectateurs eux-mêmes, filmés à leur insu en caméra cachée, dans leurs attitudes et leurs comportements spontanés en société lors des intermèdes de première partie, quelques minutes seulement avant le début de la conférence. Hélas, ces images de remplacement contredisent les propos du

---

28. « *Dans un recoin du musée, après en avoir parcouru salles et couloirs, un jeu d'ombres et de transparences révèle les rayonnages de la bibliothèque où s'enferme un documentaliste convaincu de pouvoir résoudre l'énigme de l'univers. Ses lectures sont aberrantes, illogiques, un amalgame de textes scientifiques et poétiques, dramatiques et politiques ; mais ces histoires chaotiques se matérialisent en un rêve fantastique. Les spectateurs sont réunis en une assemblée d'initiés…* », programme du Festival In 1999, p. 13.

vénérable Professeur. Leur comparaison avec les séquences animalières met en évidence une absolue similarité de comportement, selon le principe du montage alterné historiquement mis à l'honneur par Eisenstein (des moutons vont à l'abattoir, des ouvriers vont à l'usine…). Décontenancé, perdant pied progressivement, le Professeur bifurque étrangement à son tour. Son langage et son attitude se dérèglent, au point de régresser eux aussi vers le comportement animal. Il finit par quitter l'estrade de son exhibition en criant et en sautant comme le singe projeté derrière lui à l'écran.

5.4. *Analyse de l'interactivité dans* Bifurcations étranges

Pour le spectacle du congrès de Valenciennes, il fut décidé de monter les *Bifurcations étranges*. Le côté « conférence d'un docte Professeur », véritable clin d'œil au contexte, formait une mise en abyme humoristique de l'exercice de style qu'impose aux scientifiques une intervention dans un congrès international. Par ailleurs, le dispositif proposait un exemple éclairant de ce que peut être l'interactivité dans un événement théâtral. Il convient néanmoins de s'arrêter un instant sur cette notion qui n'emporte pas encore une adhésion unanime, de même que la définition de « contenu » multimédia. Des glissements s'opèrent chaque jour. Par exemple, le dernier conseil d'administration de la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques) a ratifié un changement de dénomination. Sur la préconisation de Philippe Mari, le « répertoire multimédia » s'est ainsi mué en « création interactive ». « *Cette nouvelle appellation exprime à la fois la notion de fiction mais aussi replace la notion d'interactivité au centre de ce qui fait l'essence de ce répertoire*. » [SAC 02, p. 5]. Mais une réflexion en profondeur s'impose quant à la notion même d'interactivité, que l'on ne peut raisonnablement limiter à des clics de souris sur les icônes d'une interface d'ordinateur. Qu'est-ce donc qu'une création interactive, notamment au théâtre ?

D'autres travaux [LAU 01, p. 97-112] l'ont définie comme une œuvre de l'esprit comportant un contenu préalable à l'interaction et des procédures d'explicitation connexes. Cette œuvre est destinée à être exposée aux sens et à l'action d'un ou plusieurs destinataires à travers une boucle d'interaction constituée de deux flux de signaux non vides, l'un du document vers le destinataire, l'autre du destinataire vers le document, chacun des flux comportant un ou plusieurs canaux éventuellement de natures différentes (signaux de commande, signaux perceptuels plurisensoriels ou multimodaux…). L'appellation « document » désigne ici un contenu informatif constitué d'une nébuleuse de fragments de niveau moindre composant une structure organisée : il en résulte que la pièce de théâtre constitue une instance particulière de « document » [LEL 96, p. 330].

Un conférencier n'affirmait-il pas en congrès, récemment encore : « Mon aspirateur aussi est interactif » ? Hé bien non ! L'aspirateur obéit aux commandes de son usager, il lui fournit éventuellement des informations en retour, par exemple

via l'indicateur de remplissage du sac, mais ce n'est pas une œuvre de l'esprit visant à communiquer par le biais d'un contenu préalable.

D'autres tempêteront que le théâtre a toujours été interactif. Certes, les échanges bidirectionnels s'y déploient en deux flux non vides de signaux de toutes sortes, comme l'a souligné le paragraphe 4.3. Mais s'il est exact que les signaux subtils émis par la salle modifient la représentation (dans son rythme, dans le détail de son jeu…), ils n'interviennent cependant pas sur le contenu de l'ouvrage de facture conventionnelle qui est figé une fois pour toutes, en tous points reproductible d'une représentation à l'autre. Il est impératif d'opérer une distinction entre deux modalités souvent confondues :

– l'interactivité de l'œuvre ; dans ce cas, le texte consignant le projet a prévu et modélisé des interventions du (des) spectateur(s) qui modifient son déroulement ;

– l'interaction de surface ; celle-ci comprend « tous les imprévus qui peuvent se produire » au théâtre : un décor qui s'effondre, un acteur qui se blesse… Herbert Blau l'avance, « *La seule vérité inaliénable et secrète du théâtre… est que la personne qui joue devant nous peut mourir, là, sous nos yeux* » [BLA 86, p. 141], mais comme le note avec raison Jean-Marie Pradier, « *il y a mieux que le théâtre pour jouir de la mort risquée : corrida, courses automobiles, trapèze, roulette russe*. » [PRA 94, p. 19].

Ces impondérables de surface ne font partie intégrante ni de la création, ni de son contenu. De leur fait, le spectacle s'infléchit, s'interrompt parfois, pour reprendre dès que possible, inchangé. Dans la pire éventualité, il est définitivement suspendu. En aucun cas ne s'y dévoile la moindre interactivité. Dans le spectacle conventionnel, en particulier au boulevard, il arrive à l'acteur cabotin de « bifurquer » de la préparation initiale concoctée en répétition au profit d'une improvisation répondant à une intervention de la salle (une improvisation de la seule initiative de l'acteur est bien sûr strictement unilatérale). Mais comme cela n'a été ni prévu ni programmé à la conception, il ne s'agit toujours pas de traces résiduelles d'interactivité, mais d'interactions spontanées de surface.

Aux termes de la définition adoptée, le cinéma, le théâtre en dispositif traditionnel, les logiciels de mise en forme de données, les situations de communication directe entre individus n'entrent pas dans le champ de la création interactive. En revanche, un grand nombre de livres, à condition qu'ils comportent parties séparées, sommaire, index, renvois, etc., les jeux et encyclopédies sur cédérom ou DVD-Rom, la plupart des sites web, les pièces de théâtre avec participation anticipée et scénarisée du public, en relèvent (le lecteur pourra se reporter à [LAU 01, p. 97-112] pour plus de précision à ce sujet). *Bifurcations étranges* est interactive parce que les images filmées au cours de la première partie sont injectées dans la conférence du Professeur Laminadieu et parce que le texte l'a prévu ainsi, le contenu offert à l'interprétation en étant profondément modifié à chaque fois.

5.5. *Analyse de la générativité à l'œuvre dans* L'intrigue des fourches

A cette notion d'interactivité vient en outre se superposer le principe de la générativité. Celle-ci consiste à définir un corpus de règles régissant l'évolution comportementale des entités constituant le monde de la diégèse. Conformément à la programmation informatique dite programmation objet, les « objets » sont caractérisés par une base de faits déclaratifs (les caractéristiques permanentes et inertes de l'objet) et de faits procéduraux (les fonctions qui lui confèrent des aptitudes dynamiques, une capacité à évoluer, se transformer ou interagir avec d'autres objets). Par ailleurs, tous sont soumis à un ensemble de règles qui composent les lois du monde en question. Ces trois composantes – objets, base de faits, base de règles – sont les matériaux permettant de fabriquer des univers autonomes, qui ne sont pas figés mais s'auto-génèrent en permanence et progressent d'eux-mêmes, y compris en l'absence de toute action de l'usager. Encore rare pour le moment, l'emploi de la générativité peut néanmoins être observé dans quelques applications interactives (certains jeux ou le cédérom ludo-éducatif Adibou). Dans le domaine du texte, elle constitue le fondement de la littérature générative que promeut activement Jean-Pierre Balpe.

Concrètement, pour le spectacle du 19 octobre, il fut décidé de délinéariser le happening précédant la conférence du Professeur Laminadieu et permettant d'effectuer la captation des images de spectateurs nécessaires à la suite. Ainsi, au lieu de traiter les spectateurs en une cohorte unique soumise à un seul et même flux d'événements partagés, ceux-ci étaient répartis en petits groupes correspondant à des parcours différenciés, dont ne leur était révélé qu'un titre suffisamment sibyllin pour ne pas laisser deviner ce qu'il devait s'y produire.

Obéissant à une arborescence assez bien représentée par le schéma de la figure 6 (ci-dessous), cette seconde création fut conçue collectivement et reçut le titre de *L'intrigue des fourches*. Elle visait à mettre en exergue les cinq sens indépendamment l'un de l'autre. Par exemple, la branche « Parcours des expériences, expérience découverte » de l'arborescence était animée par un cabaretier original qui proposait une dégustation à l'aveugle de boissons étranges (des vins aromatisés au thym ou au persil, des limonades aromatisées au bleuet ou à la rose, une bière au chocolat), pendant qu'un illusionniste passait de table en table dans l'espace « troquet » pour abuser visuellement les spectateurs au moyen de tours à sa manière. Elle rapatriait ensuite ses participants dans la grande salle du théâtre, lieu de ralliement de toutes les branches de l'arbre, où se tenait une parodie d'émission télévisée de jeu du plus mauvais goût, « Qui veut gagner des sensations ? ». Un chauffeur de salle était présent, et le public était invité à participer pour soutenir son candidat dans les épreuves successives auxquelles le jeu le confrontait. La mise en place d'un générateur d'odeurs autorisait même des devinettes olfactives.

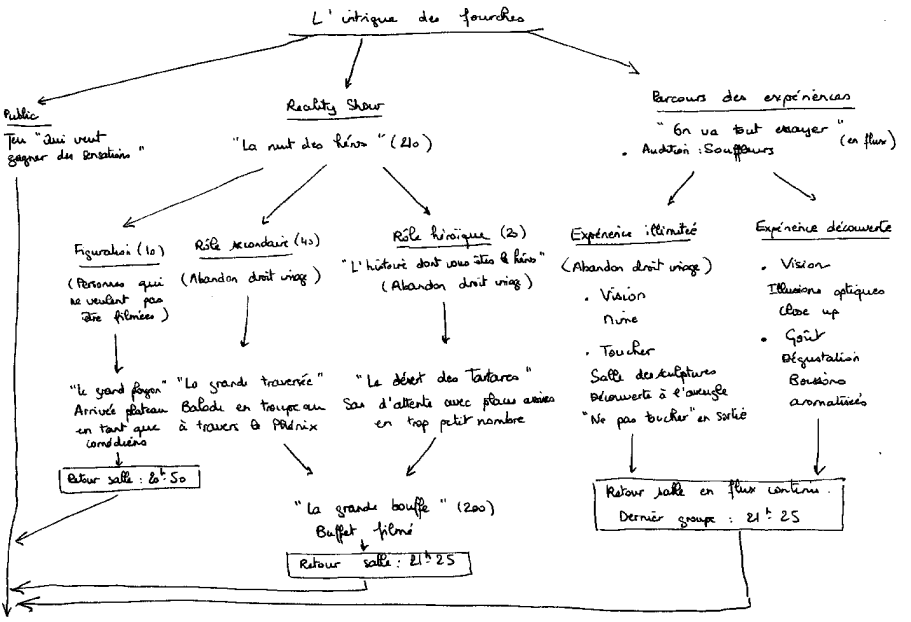


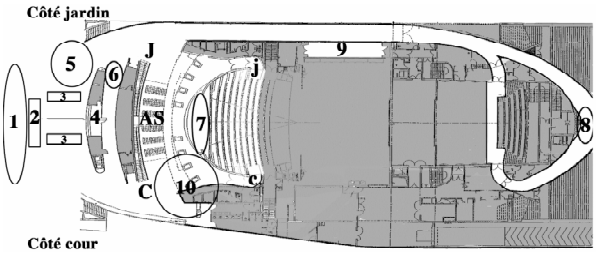
Figure 6. *Arborescence des différents parcours de* L'intrigue des fourches

L'intrigue des fourches obéit à un paradigme génératif, car tout au long de ses différents parcours étaient répartis des comédiens qui avaient toute liberté pour « produire de l'émergence au sens où l'entend Morin », c'est-à-dire développer une capacité créatrice personnelle et donner vie à des situations imprévisibles. Le dispositif permettait d'ailleurs aux spectateurs d'en faire tout autant. Concrètement, cela n'équivaut pas à une improvisation pure. Une base de faits et des règles du jeu avaient été spécifiées à chaque comédien. Mais autour de cette base et à condition de respecter les règles, libre à lui de faire ce que bon lui semblait. Il était maître à bord à l'intérieur du cadre qui lui était circonscrit.

Le « texte dramatique » s'y entend davantage comme un « scénario » tel que le définit la *commedia dell'arte* : *sogetto*, trame, canevas. Bien entendu, l'auteur doit se résoudre à abandonner tout contrôle sur ce qui se produit effectivement au sein des virtualités qu'il a enclenchées : il ne peut que laisser courir et faire confiance. De même, le résultat dépend beaucoup des potentialités des **acteurs** à l'œuvre (ce terme prend ici un sens plus fort que dans son acception usuelle) : certains se sont avérés excellents, tel le « bonimenteur » qui a tenu une demi-heure à partir de la simple trame présentée figure 7, a fait participer presque tout le monde et a laissé son groupe sur sa faim, frustré tant il aurait voulu se sentir « héros » davantage encore ; d'autres se sont montrés incapables de se soumettre à une règle simple, comme soutenir un rythme et respecter un timing (action X terminée à l'heure H,

enclencher sans rupture avec l'action X+1 terminée à H+5 minutes). Une fiche telle que celle présentée figure 7 est un « programme » qui alimente un « générateur humain » : le comédien qui va l'exploiter. Dès lors que le processeur est humain, sa fiabilité est imprévisible : il est capable du meilleur… comme du pire. Il est de plus inégal : très bon aujourd'hui, peut-être médiocre dans vingt jours, la routine venant. Il est clair que ce genre d'expérience nécessiterait la constitution d'une « troupe » rompue à l'exercice, sur laquelle l'auteur pourrait se reposer en confiance, dont il pourrait même anticiper la production créative. A défaut de ce rêve qui semble inaccessible dans le contexte actuel des institutions assujetties à des obligations commerciales plutôt qu'à des exigences d'innovation artistique, la reprise de ce projet dans le cadre d'une série permettrait au moins d'évaluer le taux d'usure (en perte, comme les dispositifs mécaniques) ou de vieillissement (en bonification, comme le vin) sur la durée.

Fiche du bonimenteur



Lieu : Théâtre du Phénix
Date 19/10/2001

Répétition : 15 h 30
Représentation Début entre 20 h et 20 h 15 (décision régisseur)
Fin 21 h 25 maxi.
Emplacement n° 5

Costume : Grand manteau noir avec chapeau ou casquette

Consigne : Confirmer les Héros dans leur choix
Les informer de la formalité de la signature des cartons à remettre aux hôtesses
Les inciter à signer
Leur mettre la pression (optionnel tout dépend de l'ambiance)

Exemples de dialogues : *à titre d'exemple, en fonction de la réaction de la salle*.
Vous avez choisi d'être des Héros. Bravo. Vous êtes donc prêts à endosser le rôle d'un vrai héros, avec tous les risques éventuels que cela comporte, et sans restriction ! Ah ! Voilà des gens qui ont choisi le Reality Show. Bienvenue. Vous êtes les bienvenus. Vous entrez dans la « Nuit des Héros ». Vous connaissez le principe de cette célèbre émission de notre PAF. Les héros, ce sont les hommes et les femmes de la rue, M. et Mme tout le monde, c'est-à-dire vous. Eh oui. Vous avez choisi la nuit des Héros, et le héros c'est vous.
Candidat à l'héroïsme débordant, Monsieur ? Bravo ! Partante pour figurer l'héroïne d'une merveilleuse histoire, Madame ? Formidable ! Oh là, pas de panique. Vous ne savez pas encore le rôle qui sera le vôtre.

Ça, c'est pour plus tard, après le casting. Pour le moment, on va juste vérifier vos connaissances, voir si vous connaissez tous vos héros par cœur. Si je vous fais ça, ça vous fait penser à qui ? … Bravo, Monsieur. Vous êtes qualifié. Et ça, c'est quoi ? Charlie Chaplin, Indiana Jones, Buster Keaton, Rambo… (à compléter) *Eventuellement vous pouvez aussi faire jouer des rôles aux spectateurs et faire deviner les autres*. Incroyable ! Vous êtes très forts (ou très nuls).
Trêve de plaisanterie. On va passer aux choses sérieuses. Bon vous savez comment sont les producteurs vous qui êtes des grands professionnels. C'est terrible les producteurs. Ils vous exploitent jusqu'au trognon, ils vous pressent comme des citrons, et ils ne veulent prendre aucun risque. Ils vous font signer un papier comme quoi ils ne sont responsables de rien. C'est terrible, hein ! C'est comme ça. Ils font du fric sur vous, et ils ne vous lâchent rien. Regardez *Loft Story*. Cette pauvre Loana, elle a même pas déposé son nom. Eh bien bernique, elle touchera rien du tout sur les lignes de vêtements Loana. Bon, voilà, c'est comme ça. Si vous voulez rentrer dans le métier, il faut signer, c'est obligé. Vous êtes tous prêts à signer ! *S'il y a des gens réticents, il doit tenter de les convaincre*. Vous savez, y a aucun risque en fait. C'est du pipeau, c'est une comédie tout ça. Bon, je vois que vous êtes tous prêts. Avant de passer au casting, il vous reste à nous dire si vous êtes téméraire, courageux ou trouillard. Les téméraires, ceux qui n'ont pas peur se verront attribuer un premier rôle. Non, Madame, on ne connaît pas encore le film. Il faut choisir sans savoir. Hé oui. C'est dur. Mais la vie est comme ça, Madame, quand vous décidez d'aller à tel endroit vous ne savez pas ce qu'il va s'y passer. Ici, c'est la vie. C'est pas comme la vie. C'est la vie. Donc, vous choisissez, mais vous ne savez pas quoi. Il faut prendre des risques.
Bon je m'égare, je m'égare là.
Nous disions donc un premier rôle pour les téméraires, un rôle secondaire pour les courageux et juste de la figuration pour les trouillards. Vous êtes tous formidables, il n'y a pas de trouillards ici, donc on a réservé que 10 places pour ceux-là (les trouillards figurants). Dès que vous vous êtes déterminé, vous passez auprès de mes charmantes collègues là-bas. Elles vous font signer le papier comme quoi ils vont vous abîmer le portrait, c'est pour vous faire peur. Mais je vais vous dire entre nous, ils ont jamais abîmé ni Stallone, ni Schwarzy, ni Redford, ni Bruce Willis. Quand il y a une voiture à prendre sur la figure, c'est plutôt pour les cadreurs généralement. Et puis je ne voudrais pas être méchant, mais vous n'avez pas tout à fait le physique de Sophie Marceau (ou Nicole Kidman). Madame. Vous aurez peut-être un rôle moins… enfin moins… enfin vous voyez ce que je veux dire. Quant à vous Monsieur, hein, les muscles. Pftt… faudrait faire de la gonflette peut-être.
Pour le dépôt des vêtements au vestiaire. Alors, on arrive ici, on se déshabille. Ah oui ! On veut faire du cinéma, on se déshabille. C'est normal. Enfin, on va juste prendre votre manteau pour le moment. Mais ça commence comme ça, on ne sait pas où ça s'arrête ! ! … Oui, oui, mademoiselle. Attention.
Pour le départ en groupe. Allez, banco ? Héros en premier rôle. N'ayez pas peur. Vous savez, ils ont tous commencé comme vous. Bravo ! Qui l'accompagne, ce héros ?
Ah non Madame, pas de la figuration, vous êtes trop belle.
Rôle secondaire. Allons-y.
Et ainsi de suite…

Figure 7. Sogetto*, ou trame générative fournie au « bonimenteur »*

5.6. *Quelques caractéristiques saillantes de l'expérience*

5.6.1. *Les « fourches » : adapter une arborescence de choix dans un menu*

D'emblée, l'entrée dans le spectacle par le biais de *L'intrigue des fourches* pose clairement au spectateur les conditions du jeu. Il va lui falloir agir, participer, se déterminer, s'engager sur une voie ou l'autre, et ceci sans visibilité de ce que cela implique pour la suite : comme dans la vie où les conséquences de nos actes ne se révèlent parfois à nous que bien des années plus tard. Avec le recul, il s'est avéré

intéressant que les groupes ne vivent pas les mêmes expériences en fonction des cheminements. En les comparant en fin de soirée, les uns et les autres vivaient le spectacle par délégation une seconde fois : « Ah bon, vous avez fait ça ? Zut, j'aurais dû aller là. Je n'ai pas fait le bon choix ». Et plus que tout, même terminée, l'aventure vécue ensemble ou séparément offrait encore matière à échanges, confrontations, débats, partages.

Le protocole de sélection initiale fut installé dès le parvis du théâtre. En effet, le dispositif de sécurité renforcée en vigueur à ce moment-là occasionnait un encombrement à l'amont de l'unique porte d'accès autorisée avant fouille. Ce bouchon naturel fut exploité pour « installer » la pièce avant même les procédures conventionnelles d'admission (contrôle des billets, dépôt des effets personnels au vestiaire, etc.). Néanmoins, quelques commentaires échangés le lendemain avec certains participants ont montré que le dispositif prévu était insuffisant pour faire comprendre au spectateur jusqu'où allait la capacité d'agir qui lui était accordée : le public avait bien saisi que les conventions usuelles étaient remises en cause, mais n'avait pas le sentiment de disposer de la nouvelle « règle du jeu ». Dans l'incertitude, il est plutôt resté réservé dans l'ensemble.

5.6.2. *Affirmer le théâtre comme un langage adressé aux cinq sens*

La thématique des divers parcours mis en place dans *L'intrigue des fourches* recentrait l'expérience sur les convictions artaudiennes : le théâtre est une cérémonie collective qui s'adresse aux cinq sens. La référence au versant « multimédia » de la création interactive était ici assez subtile. Dans chaque parcours, l'hypertrophie ou l'oblitération d'un registre sensoriel déséquilibrait temporairement la relation au réel, en un dispositif de médiation volontairement tiré vers l'un ou l'autre des cinq sens. Par la découverte exclusivement tactile de statues qu'il ne verra pas, le spectateur de la branche « Parcours des expériences, expérience illimitée » concentre son attention sur des sensations intimes qu'il a coutume de négliger ou d'occulter. La déconnexion temporaire des différents signaux sensoriels habituellement multiplexés change leur valeur et occasionne des révisions surprenantes de ce que nous croyons la réalité.

Ainsi que l'écrit Gen Berger, coauteur de *L'intrigue des fourches* : « *Tout est étrange dans ces sens qui nous gouvernent. Ils brouillent les pistes par la multiplication de leurs signaux croisés, qu'il faut recadrer dans leurs contextes. On se retrouve pour finir dans le chemin qui mène aux illusions. Entre les deux, les bifurcations nous entraînent toujours plus loin dans l'inédit. Nous continuons à ne pas sentir le danger, obstinés que nous sommes à créer des connotations rassurantes, alors que nous devrions accepter au contraire que les surprises nous déstructurent. Seules les âmes d'enfant osent encore s'embarquer avec joie, enthousiasme, curiosité dans ce labyrinthe inconnu où prime la recherche des sensations intimes.* »

5.6.3. *Rendre sa mobilité au spectateur*

Alain Rey le souligne : « *Avoir réduit cet homme public au statut mutilé de spectateur immobile, grégaire alors même qu'on voulait le mouvoir et l'émouvoir, tel est le méfait historique.* » [REY 80, p. 189]. Lui rendre sa mobilité contribue à lui faire reprendre possession de son corps, et l'engage à investir dynamiquement ce corps dans l'expérience qu'il lui est proposé de vivre. Sa réceptivité en est à coup sûr modifiée. Est-elle augmentée ? Voilà l'une des questions auxquelles la multiplication des expériences de ce type permettrait de répondre.

En outre, proposer au spectateur un accès encadré dans certains lieux que les conventions usuelles lui interdisent, comme les coulisses, la scène, les coursives, lui permettent de se réapproprier physiquement le théâtre d'une manière renouvelée. La transgression de l'interdit participe pour beaucoup au plaisir qu'il y éprouve.

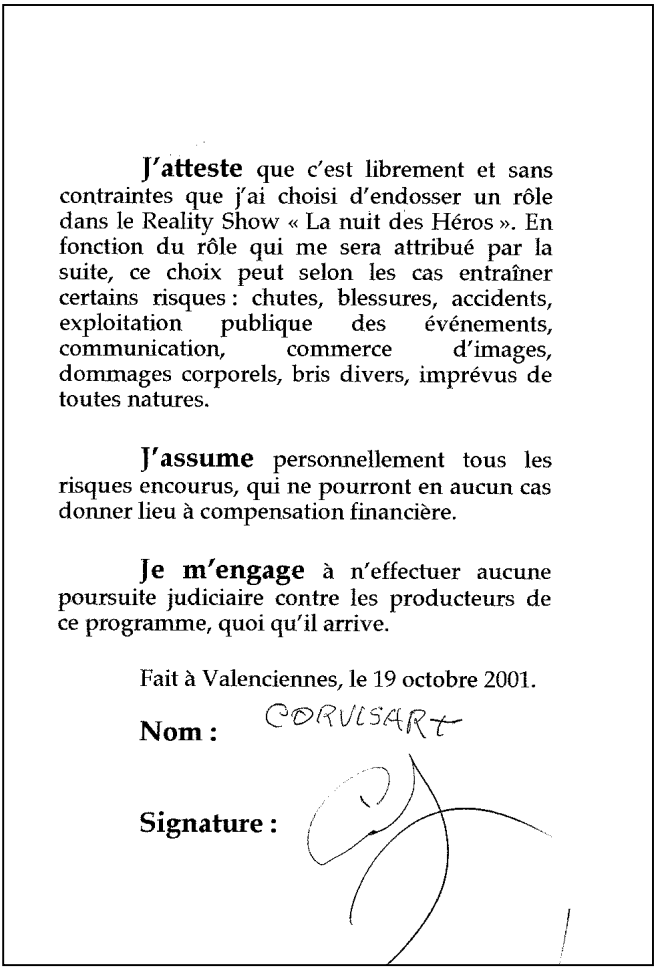
5.6.4. *Projeter le spectateur de l'autre côté de la rampe*

Beaucoup de tentatives réformatrices récentes visent à abolir le précipice symbolique qui isole irrémédiablement l'espace de jeu de l'emplacement dévolu aux spectateurs. Véritable gouffre telle que se présente la fosse d'orchestre à l'opéra, longtemps marquée par la rampe, le rideau de fer, les scènes fortement rehaussées de la configuration à l'italienne, concrétisée par la forme circulaire de la banquette de protection au cirque, cette limite est sacrée : le spectateur ne la traverse pas. Pourtant, le jeu de brouillage entre le réel et la fiction instauré dans la seconde moitié du XX^{e} siècle tend à en gommer les contours, la réalité physique, ou même la prégnance symbolique.

Bifurcations étranges propose une autre lecture. La disposition en salle de conférences conforte bien deux espaces en vis-à-vis : les sièges confortables assignés au public font face au pupitre derrière lequel le « conférencier » se tient debout. La confrontation adopte un dispositif frontal, selon la plus pure tradition du théâtre bourgeois. Mais la règle est transgressée lorsque le spectateur voit son image apparaître sur l'écran du conférencier. Il se trouve incarné de l'autre côté de la rampe, par-delà les conventions communément admises : ici le confort de mon siège où je suis à l'abri de tout, là-bas l'arène où l'acteur paye de sa personne pour me distraire ou m'instruire. Cependant, ce n'est pas le corps physique du spectateur qui s'y trouve projeté, mais l'image de son corps physique, captée à son insu, « volée » sans son autorisation explicite (bien que les hôtesses aient fait signer à chaque participant une fiche d'abandon de son droit à l'image pour chacun des parcours comprenant des caméras, mais la formulation était conçue pour qu'il lui soit difficile de la reconnaître comme telle, cf. figure 8).

Le spectateur est ainsi violemment confronté au concept de représentation dans sa dimension personnelle la plus impliquante : non pas la représentation de l'autre incarné par l'acteur ou la star de magazine, et qui ne m'émeut guère, mais la mienne propre, dans toute sa brutalité, hors de tout contrôle et sans pouvoir de correction. L'individu se trouve lui-même placé au cœur des tourmentes médiatiques dont il

entend souvent parler de loin : protection de la vie privée, droit à la préservation de son image, vol et viol de soi-même par les paparazzi et autres journalistes à l'affût de « l'imprenable ».



J'atteste que c'est librement et sans contraintes que j'ai choisi d'endosser un rôle dans le Reality Show « La nuit des Héros ». En fonction du rôle qui me sera attribué par la suite, ce choix peut selon les cas entraîner certains risques : chutes, blessures, accidents, exploitation publique des événements, communication, commerce d'images, dommages corporels, bris divers, imprévus de toutes natures.

J'assume personnellement tous les risques encourus, qui ne pourront en aucun cas donner lieu à compensation financière.

Je m'engage à n'effectuer aucune poursuite judiciaire contre les producteurs de ce programme, quoi qu'il arrive.

Fait à Valenciennes, le 19 octobre 2001.

Nom : CORVISART

Signature :

Figure 8. *L'une des fiches d'abandon du droit à l'image signée par un spectateur*

Avant l'événement, j'étais terrorisée par la réaction éventuelle des personnes comparées aux animaux : celle-ci pouvait se montrer très violente, le manque de retenue étant alors signe qu'on avait fait mouche en touchant au plus profond. En réalité, la salle a beaucoup ri et les choses se sont bien passées. Je persiste à croire que certains ont ri par conformité sociale, et que leur rire était peut-être un peu aigre. Un collègue ne m'a-t-il pas avoué : « promets-moi d'écraser ces images. Je

n'aimerais pas qu'elles circulent » ? Mais l'ambiance collective, plutôt confraternelle et sympathique, a fait passer la pilule.

Je serais néanmoins curieuse et très impatiente d'observer la réaction d'autres types de publics, plus conformistes, plus intellectuels, plus retenus, plus réservés, plus pétris de culture classique que le nôtre dont la moyenne d'âge n'excédait pas trente ans. Car, ainsi que l'indique Michel Simonot, « *Le public le meilleur pour le contemporain, c'est le public jeune. Il accepte d'autant plus le travail des textes contemporains que l'écriture est chahutée, mise en question, hors des normes.* » [SIM 01, p. 95].

5.6.5. *Souligner les figures du construit social*

A travers le choc provoqué par ces images de lui-même projetées sur grand écran, c'est bien sûr la force du construit social et de son rituel qui agresse le regard du spectateur, à la fois en plein et en creux, c'est-à-dire dans ce qu'ils sont, mais aussi lorsqu'ils sont transgressés, mis en exergue par leur absence.

Le même travail était à l'œuvre dans le discours du conférencier, à travers la mise en évidence d'un construit langagier visant non pas à faciliter la communication entre les individus et à favoriser la fluidité des échanges, mais au contraire à user d'un sabir excluant d'emblée ceux qui n'en détiennent pas les clefs. Par son vocabulaire peu courant, par ses formulations complexes et alambiquées de choses au demeurant fort simples, par le respect d'une soi-disant rigueur garante de la pertinence de la démonstration, par le recours au jargon synonyme de légitimité scientifique, le Professeur Laminadieu stigmatise les principes de l'instauration d'une communauté d'initiés par la puissance du codage verbal. Naturellement, le spectateur moyen ne figure pas parmi les initiés : dois-je me dédouaner d'une faiblesse d'écriture en affirmant que c'était volontaire ? Le commentaire de la presse semble indiquer qu'elle ne l'a pas compris : « *Ce fut à Bernard Menez d'intervenir dans la peau du Professeur Laminadieu. Son rôle : rendre le discours du conférencier, long et ennuyeux, plaisant et attractif. Sifflements et huées du public suffisent à traduire la valeur de la prestation. Pourquoi un tel discours ? Afin d'établir, de manière alambiquée, une hypothèse somme toute élémentaire…* » [*La Voix du Nord* du 31 octobre 2001]. Néanmoins, la pauvreté de cette critique est bien loin de la virulence de la presse à l'égard de Ionesco[29], ce qui tendrait à prouver que le capital de transgression que comportait l'expérience était encore bien trop

29. « *Je ne crois pas que M. Ionesco soit un génie ou un poète ; je ne crois pas que M. Ionesco soit un auteur important ; je ne crois pas que M. Ionesco soit un homme de théâtre ; je ne crois pas que M. Ionesco soit un penseur ou un aliéné ; je crois que M. Ionesco est un plaisantin (je ne peux pas croire le contraire, ce serait trop triste), un mystificateur, donc un fumiste.* » Jean-Jacques Gautier, *Le Figaro*, 16 octobre 1955. « *M. Ionesco est un gars dans le genre d'Alfred Jarry. M. Ionesco représente, aux yeux d'un petit, tout petit groupe, un libertador, une sorte de Bolivar du théâtre… Qu'il garde sa flatteuse illusion. Il est une menue curiosité du théâtre d'aujourd'hui.* » *Le Monde*, 18 octobre 1955.

timide ! Car, ainsi que le remarque Philippe Bootz : « *L'émergence s'accompagne… d'une transgression… Or les réactions épidermiques et passionnelles qui accompagnent, aujourd'hui encore, la présentation publique des œuvres récentes, est certainement l'indice de cette transgression.* » [BOO 01, p. 39]. Le travail de la langue, indispensable à cette production d'actes de langage qu'est le théâtre, visait ici à fustiger la langue jargonnesque car, comme l'écrit Hugues Hotier [HOT 01, p. 17] : « *Sans aucun doute, il existe ce qu'on peut appeler des niveaux de langue. On peut parler une langue soutenue, recherchée, technique, simplifiée, relâchée, argotique, jargonnesque (comprendre la langue des huissiers relève de l'exploit !)* ». C'est le jargon des scientifiques, plutôt que celui des huissiers, qui faisait l'objet de recherches langagières dans *Bifurcations étranges*.

En revanche, les spectateurs quant à eux ont parfaitement compris et assumé la règle du jeu, puisqu'ils ont osé outrepasser le construit social suivant lequel on sacralise le texte dramatique et l'on respecte le comédien de renom qui le défend. Tout le dispositif de *L'intrigue des fourches* les enjoignait d'agir. La leçon porta ses fruits. En sifflant, en huant, ils manifestèrent leur mécontentement face à un discours codé fondé sur l'exclusion, et dont ils étaient les victimes. Dès qu'ils le firent se produisit ce qui aurait pu advenir plus tôt s'ils avaient agi plus vite : tout le reste de la section absconse du texte fut sauté pour passer directement aux images, qui les firent beaucoup rire et les menèrent avec humour jusqu'à la fin du spectacle, chaudement acclamé. Cette possibilité d'écourter ayant été prévue, suscitée même à l'écriture par la présence délibérée d'un « tunnel » volontairement rébarbatif, on se trouve de fait en présence d'un cas d'interactivité au sens fort de la définition proposée précédemment. Là encore, seule la presse ne l'a pas compris, qui conclut son article ainsi : « *on regrettera pourtant la quasi-absence de lien effectif entre la notion de spectacle et celle d'interactivité* », [*La Voix du Nord* du 31 octobre 2001]…

5.6.6. *Exploiter la modélisation mathématique et en jouer*

Bifurcations étranges s'appuie sur la science et le formalisme mathématique non seulement dans son expression verbale, mais encore comme fondement de sa mise en récit, *via* l'écriture probabiliste.

La conférence du Professeur Laminadieu utilise des prises de vues des spectateurs en situation. L'interprétation qu'elles vont susciter et leur signification contextuelle sont extrêmement codifiées, puisque, au moyen du montage alterné, elles doivent jouer en contrepoint avec les images animalières, préparées quant à elles de longue date. Avant l'ici et maintenant de l'événement temporel, l'équipe technique sait donc avec précision le type d'images à obtenir à toute force, et ceci en un temps record. En effet, d'un point de vue fonctionnel, le happening de première partie n'a pas vraiment de raison d'être, si ce n'est de capter les séquences adéquates à la conférence. Il ne peut pas durer indéfiniment. Tout se joue donc dans le temps nécessaire pour récupérer les bonnes images.

Pour l'auteur, c'est une exploitation concrète de lois mathématiques. Statistiquement, les faits attendus ont une probabilité de un de se produire. Mais au bout de combien de temps ? Nous nous étions fixé la limite absolue d'une heure pour la première partie. Je me souviens qu'en phase de préparation, l'équipe technique s'inquiétait beaucoup. Et si les images espérées ne venaient pas du tout ? Si l'écriture probabiliste ne fonctionnait pas et que les fait scénarisés demeuraient irrémédiablement virtuels, que ferait-on ? Il est possible de « tricher » partiellement de deux manières. D'une part, en plaçant parmi les spectateurs des compères initiés, chargés de produire les comportements attendus au cas où ceux-ci feraient complètement défaut. D'autre part, on peut ranger dans la mémoire de la machine de montage des séquences préenregistrées les jours précédents avec des comédiens dans les lieux mêmes. Des contraintes organisationnelles nous ont empêché de mettre en œuvre cette « sécurité ». Même si c'était très dangereux, je m'en félicite, car il me semble essentiel de ne pas tromper les spectateurs, et qu'ils puissent reconnaître tel individu aperçu à l'entrée, telle physionomie remarquable, tel détail de vêtement. Il doit être immédiatement évident qu'il s'agit d'eux-mêmes, le soir même. Dès qu'ils l'ont compris, ils doivent suivre la suite du spectacle taraudés par la peur de s'être fait choper eux aussi en posture indésirable par l'une des caméras. La représentation unique contraint à travailler en situation de risque maximum. Dans le cas d'une série, il serait possible de constituer jour après jour un stock des meilleures séquences, où puiser en recours. Sans doute l'événement s'installerait-il dans un autre rythme, et gagnerait-il en fluidité.

Comme le dit avec justesse le proverbe : tricher n'est pas jouer. Au final, sur les neuf séquences programmées, deux seulement ont nécessité des compères : la première à cause d'une mauvaise disposition de la caméra cachée qui filmait surtout les dos des spectateurs masquant involontairement ce qu'il y avait d'intéressant à voir (ce premier inconvénient aurait pu être facilement corrigé dès le second jour dans le cadre d'une série) ; la seconde, un rituel de parade amoureuse (une drague un peu appuyée), ne s'est effectivement pas produite, ou alors trop discrètement pour les cadreurs par ailleurs très sollicités et ne disposant d'aucune liberté de mouvement puisque la présence du dispositif audiovisuel devait demeurer imperceptible. Sur l'ensemble des neuf situations attendues, cette dernière est de fait la plus « risquée », c'est-à-dire celle dont la probabilité d'occurrence en moins d'une heure est la plus faible.

5.6.7. *User de la narration à chute pour confirmer la présence d'un auteur*

Le public (moins obtus que la presse ?) a également compris que l'ensemble du spectacle était conforme à son obligation de signifier, assujetti qu'il est à l'effort d'exprimer quelque chose (cf. paragraphe 4.4.). Mais, comme les énigmes à suspense, conformément aux récits dits « à chute », ses intentions réelles ne se dévoilent que dans les dernières minutes du spectacle.

Tout le happening de début laissait une sensation de flou. Même si les parcours suscitaient la curiosité en proposant des activités inédites, même si les participants

passaient quelques « bons moments », une impression générale de flottement récurrent donnait le sentiment de ne pas savoir « où tout cela allait », sentiment renforcé par le statut peu défini de l'événement spectaculaire. Etait-ce un happening ? Etait-ce une pure improvisation ? Ce qui était présenté était-il sous contrôle ou tout partait-il à vau-l'eau ? Questions indécidables jusqu'à la toute fin où la vérité se révèle : tout était parfaitement prévu, agencé, manigancé pour produire ces comportements-là, et pas d'autres, et les projeter à ce moment-là de la conférence. Rétrospectivement, le spectateur mesure que, sous couvert de le laisser libre de ses actions, l'auteur les avait parfaitement anticipées et exploitées par avance. Non seulement l'auteur affirme sa présence au travers de ses intentions, mais il se révèle un grand manipulateur. Le spectateur adore cela, du moins je le crois. A la réflexion et avec le recul, il met en branle sa machine à hypothèses. Et si les faits ne s'étaient pas produits ? Et si l'écriture probabiliste avait été mise en défaut ? Le spectateur mesure tout à coup la force de la rétroscénarisation du réel, et les dangers du « direct » propre au partage de l'ici et maintenant du spectacle vivant par rapport à la sécurité du spectacle « mécanique » préenregistré. Il mesure également sa propre prévisibilité, son propre conformisme à produire les comportements statistiquement attendus.

5.6.8. *Réussir une prouesse technique*

Bien entendu, il fallut tirer des câbles invisibles à travers tout le théâtre et déterminer avec soin les emplacements caméra et les niches ou caches de dissimulation pour que les cadres soient corrects, car il n'était plus question de remédier au moindre défaut dès l'arrivée du premier spectateur. Pour le réalisateur, un grand habitué du montage rapide, il s'agissait de surveiller six moniteurs de contrôle en même temps afin de détecter, dans le flux continu des images en temps réel en provenance des six caméras, celles qui étaient pertinentes et qu'il convenait d'enregistrer. Une fois lancée la conférence, il ne disposait que de quelques minutes pour effectuer le montage définitif et positionner les séquences retenues au bon endroit et dans le bon ordre en mémoire machine, afin qu'elles puissent être diffusées à la seconde même où le Professeur Laminadieu y fait appel.

La réussite tenait de la gageure tant les prouesses techniques à accomplir étaient périlleuses : de la haute voltige vidéo ! Succès néanmoins sur toute la ligne car, parmi les spectateurs, il ne s'est trouvé personne pour ne serait-ce que soupçonner l'ampleur et la difficulté de l'entreprise. Passées totalement inaperçues, l'infrastructure matérielle et la performance de l'équipe technique, ce qui prouve à quel point le contrat fut honoré. Il faut dire que le téléspectateur non initié, qui consomme des images exceptionnelles à longueur de journée sans du tout se demander comment ce miracle est possible (de très gros plans sur un fauve extrêmement dangereux par exemple, tels que les proposaient les séquences animalières), ne s'étonne plus de rien. En matière de caméra cachée, *Loft Story* venait au surplus de banaliser à outrance une installation hautement sophistiquée.

5.7. *Bilan rapide*

Comme toujours lorsqu'on innove, le chemin compte davantage que le but, et c'est bien dans l'absence de narration « classique » que résidait l'expérimentation. L'intention n'était pas de faire « œuvre », encore moins « chef d'œuvre », mais d'expérimenter des voies nouvelles. Du reste, Emmanuel Jacquart l'affirme : « *Les œuvres ne revêtent qu'une importance mineure en soi. Seules comptent les intentions réformatrices qui président à la création.* » [JAC 98, p. 46]. L'exposé des intentions a été effectué ci-dessus.

Néanmoins, un bilan rapide n'est pas totalement dénué d'intérêt. On pouvait certes s'attendre au pire, car le cheminement proposé avait de quoi désarçonner, voire agacer les participants plus enclins à la rassurante stabilité du dispositif conventionnel de spectacle « bourgeois ». Des améliorations peuvent être apportées. Il s'est révélé notamment que le dispositif d'un théâtre à l'italienne n'est pas propice aux expérimentations interactives. Dès qu'ils se retrouvent assis dans la salle, les spectateurs ont tendance à se conformer aux conventions usuelles d'un tel lieu, même si l'on s'efforce de les en extraire. Malgré tout, les plus jeunes, moins marqués par le poids d'une culture ancestrale, sont parvenus à s'en affranchir et à intervenir activement. De même, associer *Bifurcations étranges* et *L'intrigue des fourches* en une même représentation altérait peut-être la lisibilité de l'un et l'autre, trop différents pour se marier harmonieusement. Mais dans l'ensemble, le bilan s'est révélé massivement positif. Les participants ont bien appréhendé leur toute nouvelle capacité à agir : certains se sont même dits frustrés de ne pas avoir à intervenir davantage. Trop de timidité donc pour cette première expérience, laissant augurer beaucoup de développements possibles grâce à une attente d'interactivité d'ores et déjà plus grande. Si la presse n'a pas donné d'échos positifs à la manifestation, comme le montrent les extraits cités, il convient avant tout de compter ces propos pour ce qu'ils valent connaissant la fréquente frilosité des journalistes face à l'innovation, de tous temps considérée comme marginale. Au contraire, certains retours spontanés de spectateurs inconnus se sont avérés très encourageants[30].

La plus grande frustration est évidemment liée à l'éphémérité de l'expérience. Mon souhait le plus vif serait de voir le projet repris dans le cadre d'une série dans un même lieu (le spectacle n'est guère mobile compte tenu de l'infrastructure audiovisuelle à installer. Pour cette raison, la tournée n'est *a priori* pas envisageable). Par ailleurs, une ville populaire comme Valenciennes ne dispose pas forcément du public adéquat à ce genre d'expérimentation réformatrice. Il serait très profitable que la proposition puisse être confrontée à un jugement plus exercé.

---

30. *« J'ai beaucoup apprécié la représentation durant laquelle j'ai été plongée dans un univers à la fois quotidien et magique »*, extrait de courrier reçu d'une spectatrice.

6. Conclusion

La réflexion théorique, jointe à l'expérimentation relatée ici, débouche sur une quasi-certitude : à l'instar des nouvelles technologies qui les ont instaurés, le théâtre, conçu en tant que jeu langagier spectaculaire, compose un contexte propice au développement des concepts d'interactivité et de générativité. Ceux-ci ne nécessitent nullement le recours à un ordinateur pour concevoir le discours en lieu et place d'un auteur en chair et en os, pas plus que le rejet du texte abouti. Ils ne se limitent pas davantage à des dispositifs un peu simplistes du type récit dont le public choisit la progression ou la fin. Un travail de transposition peut conduire à une implémentation plus subtile de ces notions dans les nouvelles écritures de théâtre. L'auteur humain y reste le concepteur d'une création de l'esprit visant à communiquer certaines intentions signifiantes à ses récepteurs. Les comédiens en restent les processeurs vivants « programmés » pour tenter d'atteindre ces objectifs. Ce que la continuité historique invite à considérer comme « l'essence même du théâtre » y est donc préservé : organisation humaine construite selon un projet d'action collective à la fois fictive et réelle ; structure « scénaristique » bâtie autour d'une contrainte de langage, faite pour communiquer. Malgré la nouveauté de l'interactivité ou de la générativité, l'ensemble demeure conforme à cette magnifique description du théâtre : « *Tout y est exprimé directement par des mouvements, des gestes, des sons, des objets et des mots qui, comme notre existence, ne sont que des moyens de communication imparfaits. Ces éléments remplissent l'espace physique du théâtre et sont appréhendés par la sensibilité histrionique et par l'imagination du spectateur ; ils opèrent simultanément pour produire un univers créé autonome ayant l'immédiateté des formes plastiques ou de la musique.* » [JAC 98, p. 189].

L'expérimentation relatée n'en constitue qu'une préfiguration, trop timide sans doute, et surtout trop courte pour fournir l'intégralité d'un retour d'expérience exhaustif. Présentant néanmoins l'avantage d'exister et de fournir au demeurant des résultats très encourageants, cette première tentative ne demande qu'à être réitérée, étendue, diversifiée, approfondie. Espérons qu'une structure de production se montrera en capacité de relever le défi et d'assumer tous les risques de la transgression réformatrice, inquiétante mais salutaire, et avant tout nécessaire à l'innovation.

7. Bibliographie

[ABI 80] ABIRACHED R., « L'acteur et son jeu », in *Le théâtre*, sous la direction de Couty D., Rey A., Paris, Bordas, 1980.

[ART 64] ARTAUD A., *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, collection Idées, 1964.

[BAL 67] BALAKIAN A., *The Symbolist Movement*, New-York, Random House, 1967.

[BAR 61] BARRAULT J.L., « Le phénomène théâtral », *The Zaharoff Lecture for 1961*, Oxford, the Clarendon Press, 1961.

[BAR 64] BARTHES R., *Essais Critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.

[BAR 75] BARTHES R., « Eros et le théâtre », in *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Le Seuil, 1975.

[BAR 95] BARBOSA P., « Syntext : un générateur de textes littéraires », in *Littérature et informatique, la littérature générée par ordinateur*, sous la direction de Lenoble M., Vuillemin A., Arras, Artois Presses Université, 1995.

[BLA 86] BLAU H., « Le précipité théâtral : les mots, la présence, le temps échappé », *L'Art du Théâtre*, Actes Sud/Théâtre National de Chaillot, n° 2/3, automne 1985-hiver 1986.

[BON 66] BONNEFOY C., *Entretiens avec Eugène Ionesco*, Paris, Belfond, 1966.

[BOO 01] BOOTZ P., Formalisation d'un modèle fonctionnel de communication à l'aide des technologies numériques appliqué à la création poétique, Paris, Thèse de doctorat, Université de Paris 8, 2001.

[BUS 74] BUSNEL R.G., « L'intelligibilité et certaines données psychophysiologiques sous-estimées », London, 8^{th} *International Congress on Acoustics*, p. 123-148, juillet 1974.

[CHA 98] CHARBONNIER M.A., *Esthétique du théâtre moderne*, Paris, Armand Colin/Masson, collection Synthèse, série Lettres, 1998.

[CLA 99] CLAVILIER M., Duchefdelaville D., *Commedia dell'arte. Le jeu masqué*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, collection Theatrum mundi, 1999.

[DEJ 87] DEJEAN J.L., *Le théâtre français depuis 1945*, Paris, Nathan-Université, 1987.

[FOU 66] FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.

[GRE 79] GREIMAS A., Courtes J., *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

[GR0 71] GROTOWSKI J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, La Cité, 1971.

[GUI 67] GUICHARNAUD J., *Modern French Theater from Giraudoux to Genet*, New Haven, Yale University Press, Edition revue et corrigée 1967.

[HOT 01] HOTIER H., *Un cirque pour l'éducation*, Paris, Editions L'Harmattan, collection Arts de la piste et de la rue, 2001.

[ION 62] IONESCO E., *Notes et Contre-Notes*, Paris, Gallimard, collection Pratique du théâtre, 1962.

[JAC 70] JACQUOT J., *Les voies de la création théâtrale Volume 1*, Paris, Editions du CNRS, 1970.

[JAC 98] JACQUART E., *Le théâtre de dérision. Beckett, Ionesco, Adamov*, Paris, Gallimard, collection Tel, édition revue et augmentée 1998.

[KOL 90] KOLTES B.M., *Un hangar, à l'ouest. Notes après Roberto Zucco*, Paris, Editions de Minuit, 1990.

[LAN 98] LANSMAN EDITEUR., *Nouvelles écritures 2* (contient : *Lucie* de Luc Tartar, *Martin* de Veronika Mabardi, *Le corps liquide* de Kossi Efoui), Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Editeur, collection Nocturnes théâtre, 1998.

[LAU 01] LAUBIN J.M., « Ecriture multimédia : le modèle de scénario tri-composante », in *Hypertextes, hypermédias : nouvelles écritures, nouveaux langages*, sous la direction de Balpe J.P., Leleu-Merviel S., Paris, Hermès Sciences Publications, 2001.

[LEL 96] LELEU-MERVIEL S., La scénistique. Méthodologie pour la conception de documents en media multiples suivant une approche qualité, Thèse pour l'habilitation à diriger des recherches, Université de Paris 8, 1996.

[LEL 97] LELEU-MERVIEL S., *La conception en communication. Méthodologie qualité*, Paris, Editions Hermès, 1997.

[MOL 71] MOLES A., *Art et ordinateur*, Tournai, Casterman, 1971.

[PAV 96] PAVIS P., *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, édition revue et corrigée 1996.

[PIC 58] PICON G., *Histoire des littératures III*, Editeur Queneau R., Paris, Gallimard, 1958.

[PRA 94] PRADIER J.M., « Le public et son corps. Eloge des sens », *Théâtre/Public « Théâtre, Science, Imagination »*, n° 120, novembre-décembre 1994.

[REY 80] REY A., « Le théâtre. Qu'est-ce que c'est ? », in *Le théâtre*, sous la direction de Couty D., Rey A., Paris, Bordas, 1980.

[QUE 61] QUENEAU R., *Cent Mille Milliards de poèmes*, Paris, Gallimard, 1961.

[ROB 70] ROBERT P., *Le Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du nouveau Littré, 1970.

[RYN 93] RYNGAERT J.P., *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

[SAC 02] SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques), *Lettre aux auteurs*, n°°116, janvier-février 2002.

[SHA 49] SHANNON C.E., WEAVER W., *A mathematical theory of communication*, Urbana Illinois, University of Illinois Press, 1949.

[SIM 01] SIMONOT M., *De l'écriture à la scène. Des écritures contemporaines aux lieux de représentations*, Théâtre Dijon Bourgogne, collection Entrevues, *Théâtres-Écritures* hors série n° 1, 2001.

[STE 61] STEINER G., *The Death of Tragedy*, New York, Knopf, 1961.

[SUR 64] SURER P., *Le théâtre français contemporain*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1964.

[VAL 01] VALVERDE J., « Le théâtre d'une culture sans voix. Regard jeté sur l'activité théâtrale dans la région parisienne pendant le dernier trimestre du millénaire », in *Quoi de neuf ? L'auteur vivant ! Etat des lieux et propositions*, Paris, *Revue du Théâtre* hors série n° 14, 2001.

[VIE 92] VIEGNES M., *Le théâtre. Problématiques essentielles,* Paris, Hatier, collection Profil Littérature, série Histoire littéraire, 1992.

[VIT 91] VITEZ A., *Le Théâtre des Idées*, anthologie proposée par Sallenave D., Banu G., Paris, Gallimard, 1991.