

Représentation ou présentification – *Les enjeux du « Vivant-Mourant » dans les arts du spectacle*

Jean-Pierre Triffaux



Fig. 1 a - *Représentation en trompe-l'œil*, Jean-Pierre Triffaux, 1994



Fig. 1 b - *Le vivant-mourant de la présentification*, collectif, 2019

« [...] mais ceux qui nous suivront paieront en ce cas très cher notre égoïsme et notre lâcheté, maudiront notre mémoire. Si nous ne nous sentons pas capables de ce crime contre l'avenir, il nous faut comprendre dès maintenant que notre génération, et plusieurs autres encore sans doute, devront être sacrifiées au travail de restauration nécessaire, que ce sacrifice leur sera demandé, total [...] / Nous nous sentons vivants parmi tant de malheureux qui déjà ont la ressemblance des morts, et c'est vrai que nous sommes vivants, si c'est vivre que respirer encore. Mais il faudrait que nous soyons deux fois, dix fois vivants, que nous ayons d'immenses disponibilités de vie – or nous vivons sur un petit capital de vie, nous ne saurions pas en distraire grand-chose pour nos frères sans risque de perdre le souffle. [...] je n'espère convaincre aucun de ceux que cette vérité humilie, et qui la refusent ! Rien n'est plus facile que de se persuader soi-même qu'on est vivant, très vivant, il suffit de gesticuler beaucoup, de parler beaucoup, d'échanger des idées comme on échange des sous, une idée en appelant une autre, comme les images, dans le déroulement des songes. »

Georges BERNANOS, *La France contre les robots*, p. 168-169.

◦ ◦ ◦

« Il conviendrait de ne pas se laisser entraîner dans le dédain ambiant du passé immédiat, pour s'en débarrasser et le solder coûte que coûte, sans lui avoir accordé la place ou la considération qu'il mérite. Ce n'est qu'à cette condition que l'on peut vivre dignement le présent et préparer sereinement l'avenir. »

RABANEL, *Rêve d'une esthétique théâtrale de combat*, 12 mai 2019.

Ouverture

Où en est la représentation dans les temps que nous vivons ? Que sont devenus les soubassements démocratiques de l'agora citoyenne, du théâtre grec, du forum romain, de la place publique européenne¹ ? Rien ne va plus du côté de la démocratie représentative ! Elle est minée par la démocratie participative². Rien ne va plus du côté de la représentation ! Elle est sapée par la présentation. En France, en Europe et ailleurs, l'on assiste au procès de la

¹ Intervention intitulée initialement « La re-présentation théâtrale et le processus spectaculaire vivant », prononcée dans le cadre du colloque international sur « les frontières de la re-présentation » organisé sous l'égide du Collège Belgique, à Charleroi (Académie royale de Belgique), les 28-29 mars 2019. Texte de la communication abondamment complété, enrichi, en vue de sa présente publication. Par souci d'authenticité, le style et des expressions provenant du discours oral originel (style fleuri, accumulation d'énumérations, etc.) ont été maintenus dans la rédaction finale. Ils sont mêlés au langage spécialisé propre à la théâtrologie et à l'épistémologie. Cf. <https://sites.google.com/view/frontieresdelarepresentation/programme> (Site consulté le 25/03/2019).

² Lire TEINTURIER Br., *Plus rien à foutre, plus rien à faire - La vraie crise de la démocratie*, Paris, Robert Laffont, 2017 ; VIARD J., *L'Implosion démocratique*, La Tour-d'Aigues, L'aube, 2019.

représentativité et de la représentation, qui parachève leur persécution et leur délabrement, localisés dans l'existence quotidienne comme dans l'art³.

Pour ma part, je ne parlerai que de l'art de la représentation dans le domaine du théâtre et du spectacle vivant. C'est-à-dire d'un art se caractérisant par un double niveau, une réalité première et une réalité seconde, comme le définit Patrice Pavis : « le représentant » et « le représenté »⁴. Il précise que la langue française « insiste sur l'idée d'une représentation d'une chose qui donc existe déjà (sous une forme textuelle notamment, et comme objet des répétitions) avant de s'incarner sur une scène. Mais re-présenter, c'est aussi rendre présent dans l'instant de la présentation scénique [...]. Ces deux critères : répétition d'une donnée préalable et création temporelle de l'événement scénique sont bien en effet à la base de toute mise en scène »⁵.

Répétition ou création

Par souci de clarification, je considère la *représentation* au sens de répétition d'une donnée antérieure originale (texte, jeu, mise en scène), qui a pour objectif d'être reproduite à l'identique. En revanche, la *présentation* désigne la création authentique de l'événement scénique, dans lequel la vie a été insufflée ici et maintenant⁶. Au cours de mon exposé et dans ma terminologie, afin d'éclaircir le titre et le sous-titre de ma communication : « Représentation ou présentification. Le « vivant-mourant » dans les arts du spectacle », je ferai intervenir une troisième notion, celle de *présentification*⁷. Cette dernière consiste à mettre en évidence le fait de rendre présent un groupe de phénomènes, une exhibition, une monstration, un événement ou une réalisation, tout en insistant également sur la participation, le présentéisme, l'immersion et l'immédiateté.

À la lumière des arts du spectacle, des études théâtrales, et sous le prisme de la théâtrologie et de l'épistémologie contemporaines, je me référerai à ce qui me semble majeur dans les enjeux actuels de la création et du processus spectaculaires, suite aux transformations du spectacle vivant, depuis environ les années soixante et le tournant des XX^e et XXI^e siècles, et jusqu'à

³ Cf. le mouvement inédit et la crise des Gilets jaunes, avec un nombre inouï d'actes de manifestations : https://fr.wikipedia.org/wiki/Mouvement_des_Gilets_jaunes_dans_le_monde ; <https://www.youtube.com/watch?v=jIMlyh8JjBk> ; [https://fr.wikipedia.org/wiki/J%27veux_du_soleil_\(film\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/J%27veux_du_soleil_(film)) ; <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/gilets-jaunes-regards-historiques-sur-une-crise-15-contre-la-representation-mais-pour-la-democratie> ; <https://blogs.mediapart.fr/les-invites-de-mediapart/blog/121218/avec-les-gilets-jaunes-contre-la-representation-pour-la-democratie> (Sites consultés le 01/05/2019) ; le rejet par le peuple et la rue du 5^e mandat de Bouteflika, en Algérie ; la tragi-comédie relative à la sortie du Royaume-Uni de l'Union européenne (Brexit), à la suite du référendum britannique : <https://www.toutleurope.eu/actualite/qu-est-ce-que-le-brexit.html> (Site consulté le 10/04/2019) ; Nuit debout ; Printemps arabe ; Catalogne ; Querelle d'Avignon 2005 ; crises diverses...

⁴ *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980, p. 343-346 et *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 29, 302.

⁵ *Ibid.* (édition 2002), p. 302.

⁶ Lire CHÂTEAU D., *Ontologie et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2016. Voir le paragraphe suivant : « La représentation comme mise en présence, présentation », p. 217-221.

⁷ Plus ou moins synonyme ici de présentation. Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/présentification> (Site consulté le 25/03/2019).

aujourd'hui⁸. Je chercherai à savoir : qu'est-ce qui se trame dans la re-présentation théâtrale ? Quelles sont les évolutions saillantes en cours ? Comment peut-on les repérer et les analyser ? Quels problèmes, quelles limites sont à mettre en évidence ?

Mon hypothèse est la suivante : non seulement le théâtre performatif et postdramatique⁹, mais aussi des expériences réalisées en laboratoire sur la formation et l'art de l'acteur¹⁰, ainsi que des événements spectaculaires comme l'incendie de la cathédrale Notre-Dame, montrent que des formes de présentification s'ingénient à s'émanciper de la reproduction ou de la duplication. Ce qui ne veut pas dire pour autant qu'elles y parviennent ou qu'elles atteignent ce but sans illusion et avec succès.

Comme le signalent Daniel Bougnoux et son éditeur¹¹ :

« Depuis les années 1980, dans nombre de démocraties occidentales, la représentation politique est en crise. De la “faillite des institutions” à “l'affaîssement de la nation” en passant par le “communautarisme”, bien des explications sont avancées. [...] on ne peut comprendre la crise de la représentation politique sans l'inscrire dans celle, bien plus large, qui affecte depuis plus d'un siècle la notion même de “représentation” ».

C'est dans la même perspective que se situe mon article : inscrire les attaques générales contre l'art de la représentation, plus particulièrement de la représentation théâtrale et spectaculaire, dans le cadre de celles qui touchent le terme même de représentation.

En effet, l'on constate que la réalité effective entend couper les ponts avec toutes les occurrences qui s'apparentent à un reflet, à un double¹², à un fac-similé, à une copie d'une chose vraie et première. Et ce de sorte à syncrétiser, si l'on veut, le passé et l'actuel, l'absence et la présence, la vie et la mort, ou plus encore à éradiquer définitivement et le représentant et le représenté d'un réel donné, préexistant, en y substituant une seule ou unique entité : la création

⁸ Consulter RABANEL, *Épistémologie de l'art vivant - L'Inversion au cœur du spectacle*, Paris, L'Harmattan, 2017 ; *Spectateurs sidérés, ou L'Allégorie du Goéland*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; *Le Feu sacré du théâtre - Manifeste du réinventisme*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; *Génie du carnaval - Quand le savoir bascule*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; *Théâtrologie/1 - Le Théâtre réinventé*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; *Théâtrologie/2 - L'Art du dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2014.

⁹ Lire LEHMANN H.-Th., *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002. Cf. *L'Histoire des larmes ; Je suis sang*, Yan Fabre / *Purgatoire*, Lacoste / *Julio Cesare* ; *Sur le concept du visage du fils de dieu* ; *Le Metope del Partenone*, Romeo Castellucci / *Stadium*, Mohamed El Khatib / *#freebrahms* ; *#freebeethoven*, Juri de Marco / *Callas*, Wodsworth / *Corps et Arbres*, Hantu / *Menuet*, Fabrice Murgia / *La Reprise. Histoire(s) du théâtre (I)*, Milo Rau / *Bestie di scena*, Emma Dante / *The Scarlet letter*, Angélica Liddell / *La rabbia* ; *Il silenzio*, Pippo Delbono / *Je tremble*, Joël Pommerat / *Requiem pour L.*, Alain Platel, etc.

¹⁰ Voir *infra* et TRIFFAUX J.-P., « Où est passé le vivant ? - Le masque et les organes dans l'entraînement de l'acteur », dans *Degrés* (Bruxelles), n° 175-176, printemps-été 2018, p. (h) 1-29 ; « Le chœur matriciel - Étude expérimentale de pratiques scéniques », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2007-3, p. 205-215 ; « Résonances - Expériences autour de la thématique gattienne », dans *Armand Gatti - L'Arche des langages* (L. Garbagnati, F. Toudoire-Surlapierre), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004, p. 243-251 ; « La scène s'en va. Dans quelques instants, le Paradis », dans *Revue Otrante* « Théâtre et fantastique - Une autre scène du vivant », n° 17, 2005, p. 185-203.

¹¹ *La Crise de la représentation*, Paris, Éditions de La Découverte, 2006, quatrième de couverture.

¹² Lire ARTAUD A., *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964 ; ROSSET Cl., *Le Réel et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1976. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=uVbh-8s7UL0> ; <http://crhi-unice.fr/journees-d-etudes-et-colloques/236-vendredi-15-et-samedi-16-mars-2019-colloque-international-clement-rosset?date=2019-03-15-09-00>. (Sites consultés le 17/04/2019).

performative, l'événement créé sur le vif ou l'invention d'un nouveau vivant artistique, inconnu, précaire, y compris utopique, voire inatteignable¹³.

Entre convention et mobilité

La seconde idée clé que j'avance s'appuie sur le fait que les délimitations respectives de la présentation et de la représentation oscillent, varient, entre deux lignes de forces opposées mais complémentaires, à savoir le non-vivant ou mourant passé ou actuel, et le vivant actif, présent. C'est-à-dire entre un art stéréotypé et conventionnel appelé *mourant*, d'une part, et un art mobile et dynamique dit *vivant*, d'autre part. Le vivant ainsi entendu correspond à « ce qui a les caractères spécifiques de la vie »¹⁴ ou de la présence ; « qui est animé d'une sorte de vie ; qui est présent, actif »¹⁵. Quant au non-vivant ou au mourant, il désigne ce qui a les caractères spécifiques de la mort ou de l'absence ; qui est exsangue et « sur le point de disparaître »¹⁶ ; « qui s'achemine vers une complète extinction »¹⁷.

La vie ou la présence, la mort ou l'absence, n'étant pas saisissables dans leur entièreté, le double concept de *vivant-mourant* qualifie un procédé instable, une activité mouvante, une transformation en cours, plus qu'un état déterminé, une réalisation figée, un aboutissement sûr¹⁸. De ce fait la présentification se concrétise à travers la mise en œuvre d'une sorte de vivant-mourant relatif, fluctuant, qui est mis en exergue, montré, présentifié, tout au long de l'action dramatique et spectaculaire. Il est certain que ce mot vivant-mourant capte un phénomène plus complexe que celui qui irradie certaines aventures parfois marginales du spectacle. Il a à voir aussi avec les praticiens et les théoriciens, artistes comme chercheurs, qui, face aux conditions plus globales d'ordre sociologique, politique, ne se laissent pas impressionner par le basculement de la culture sur le versant sombre de l'économie de marché, sans avoir exploré les zones de résistances ainsi que les multiples facettes de l'objet d'étude :

« À ne pas vouloir vivre dans un monde livré à la seule jungle du marché, à ne pas se résigner à voir l'exigence de "divertissement" accaparée par les seuls miasmes de la télé-réalité, nous serions donc "suicidaires". Contre ceux qui utilisent ce mot, et qui s'affairent déjà à préparer nos linceuls, nous avons au contraire l'outrecuidance de nous affirmer

¹³ Voir les ouvrages suivants : MAILLARD D., *Une Colère française*, Paris, L'Aurore-Éditions de l'Observatoire, 2019 ; CONFAVREUX J. (dir.), *Le Fond de l'air est jaune - Comprendre une révolte inédite*, Paris, Seuil, 2019 ; NOIRIEL G., *Les Gilets jaunes à la lumière de l'histoire*, La Tour-d'Aigues, L'aube-Le Monde, 2019 ; HUYGHE Fr.-B., DESMAISON X., LICCIA D., *Dans la tête des Gilets jaunes*, Paris, VA Press, 2019 ; FARBIAS P., *Les Gilets jaunes - Documents et textes*, Paris, Éditions du croquant, Vulaines-sur-Seine, 2019 ; TAYLOR A., *Brexit, L'Autopsie d'une illusion*, Paris, JC Lattès, 2019 ; LIEBERHERR J.-G., *Brexit... à quand le retour ?*, Paris, Descartes & Cie, 2019 ; BANU G. et TACKELS Br. (dir.), *Le Cas Avignon 2005*, Vic-la-Gardirole, L'Entretemps, 2005 ; HUGON-TALON C., *Avignon 2005 - Le conflit des héritages*, Paris, Du théâtre (hors série n° 16), 2006 ; RABANEL, *L'Interdiction du théâtre - Éloge du dialogue et du vivant*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2014.

¹⁴ Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/vivant> (Site consulté le 24/03/2019).

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/mourant> (Site consulté le 24/03/2019).

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Voir RABANEL, *L'Interdiction du théâtre - Éloge du dialogue et du vivant*, *op. cit.*, p. 49-96 ; *Épistémologie de l'art vivant - L'Inversion au cœur du spectacle*, *op. cit.*, p. 58-111.

plus vivants que jamais. Mais combien faudra-t-il de festivals annulés, d'écoles paupérisées, d'entreprises fermées, de retraites amputées, de médicaments bientôt plus remboursés, d'êtres humains jetés à la décharge, pour que nos vies prises en otage par la sacro-sainte rentabilité s'échappent de la logique mortifère qui les emprisonnent ? »¹⁹.

Ce fragment de texte donne le ton de notre propos sur la représentation, en esquisant une partie des données qui façonnent le climat du théâtre-spectacle, de l'enseignement et de la recherche en arts du spectacle. Les quelques expressions et mots suivants repérés dans la citation : « vivre », « plus vivants que jamais », « vies prises en otage », « êtres humains jetés à la décharge », « logique mortifère », introduisent le conflit antagoniste dans lequel la représentation et la présentification se trouvent impliquées, tant au niveau de l'événement théâtral que du phénomène spectaculaire. Et dont les arts de la scène, la création d'aujourd'hui, soit s'emploient à accentuer les dimensions les plus délétères, soit, au contraire, s'évertuent à les transposer, à les sublimer, en inventant des voies de sortie novatrices.

Pour tout ce qui va suivre maintenant, je tiens à remercier bien vivement et de tout cœur mes étudiants de licence d'études théâtrales, de l'Université Côte d'Azur, qui ont participé aux travaux de recherche et de formation. Sans leur confiance, leur enthousiasme inégalé, individuel et encore plus collectif, l'aventure proposée n'aurait pas pu avoir lieu, ni produire les résultats obtenus. De même, je leur suis profondément reconnaissant pour leur engagement, leur énergie, pour avoir donné leur accord pour la diffusion des traces de notre périple commun à travers l'expression dramatique²⁰. En quelques mots supplémentaires, je leur sais gré de leur contribution à la documentation des pratiques, de l'art de l'acteur²¹, ainsi qu'aux recherches en arts du spectacle vivant.

L'auteur a préparé le dossier d'illustrations, à savoir l'ensemble des figures qui vont défiler ci-dessous, en puisant dans son fonds personnel et professionnel d'archives de cours et de travaux de recherche²². Les images du travail d'acteur ont été sélectionnées, capturées, à partir

¹⁹ ADOLPHE J.-M., « (3 juillet 2003) Intermittence, mon amour », dans *Crise de la représentation*, Saint-Jean-de-Vedas, Éditions L'Entretemps, 2003, p. 166.

²⁰ À la suite des informations communiquées au début de l'année scolaire, puis par courriel à la fin de la période de formation, il a été demandé à tous les étudiants de remplir et de signer une autorisation d'utilisation des images les concernant, réalisées dans le cadre des cours suivis et des recherches menées à l'université. Toutefois, si d'aventure une personne a donné son accord d'une manière tacite, si elle a oublié de transmettre son avis, ou si elle souhaite l'arrêt de l'utilisation de son image figurant dans cet article, lors d'une prochaine et éventuelle série de rééditions, de reproductions, de rediffusions des images, des captures d'écran ou des textes originaux, en ce cas, elle est invitée à adresser sa demande, par écrit, à l'auteur et/ou à l'éditeur.

²¹ La théorie de la pratique en études théâtrales, ainsi que l'historiographie et l'histoire de l'interprétation des comédiens, ont besoin de se développer, de combler des manques, des oublis, de rattraper un retard important. N'oublions pas que les grands acteurs, les plus petits aussi, appartiennent au patrimoine culturel immatériel de l'humanité. Ce sont des trésors vivants. Non seulement il est nécessaire de documenter les spectacles, mais également les répétitions, les séances de formation. Ces initiatives devraient aider à faire progresser la recherche sur l'art de l'acteur, à mieux comprendre le jeu théâtral, le fonctionnement du spectacle. Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Patrimoine_culturel_immatériel ; <https://ich.unesco.org/fr/qu-est-ce-que-le-patrimoine-culturel-immateriel-00003> ; <https://ich.unesco.org/fr/listes> (Sites consultés le 01/05/2019). Lire RABANEL, *L'Interdiction du théâtre - Éloge du dialogue et du vivant*, op. cit., p. 82-94 ; PAVIS P., *Vers une théorie de la pratique théâtrale - Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

²² Principalement les cours suivants : 1 - Pratiques de l'acteur ; 2 - Didactique et pédagogie du théâtre : <http://unice.fr/faculte-des-lettres-arts-sciences-humaines/contenus-riches/documents-telechargeables/fichiers->

des enregistrements audiovisuels réalisés avec des téléphones portables, par les étudiants ou par le théâtrologue, durant les séances d'enseignement, non seulement afin de sauvegarder une partie de la mémoire éphémère des activités, mais encore plus comme moyen de création in vivo, dans l'élan de l'action scénique autonome. J'ai commencé en effet à utiliser plus systématiquement le mobile à des fins artistiques ou scientifiques, dès l'année 2012²³.

Le temps imparti étant limité, j'explorerai tout de suite mon hypothèse et livrerai une série de considérations en trois temps : 1°) Je ferai un rappel théorique et historique sur la mise en cause de l'art de la représentation, en évoquant quelques repères relatifs à la sphère de la création et au monde des idées ; 2°) J'aborderai la situation de la représentation/présentation, en insistant sur l'exploration du vivant-mourant de l'événement théâtral ; 3°) Avant de faire un bilan express, je tracerai des perspectives d'avenir eu égard aux capacités internes de la présentification spectaculaire, telles qu'elles sont apparues au fil de l'investigation.

departements/departement-des-arts/livret-des-enseignements-licence-2-licence-3-theatre-2018-2019 (Site consulté le 01/05/2019).

²³ Les étudiants de cette promotion ont diffusé sur YouTube, à leur initiative, un enregistrement d'une séance expérimentale, extraite des cours de pratiques de l'acteur dispensés à l'Université Côte d'Azur : <https://www.youtube.com/watch?v=rnRVEku5s18> (Site consulté le 27/04/2019).

Annexe I

A - Cours de pédagogie et de didactique du théâtre, licence 3 d'Études théâtrales,
Université Côte d'Azur, CTEL, 2018-2019



Fig. 2 - Le représentant photographié d'un réel d'une classe de théâtre



Fig. 3 - Le représenté du représentant photographié d'un réel d'une classe de théâtre

B - Cours de pratiques de l'acteur, licence 2 d'Études théâtrales,
Université Côte d'Azur, CTEL, 2018-2019







Fig. 4 - Travaux d'acteurs désordonnés



Fig. 5 - Dramaturgie de plateau 1



Fig. 6 - Dramaturgie de plateau 2



Fig. 7 - Dramaturgie de plateau 3



Fig. 8 - Dramaturgie de plateau 4



Fig. 9 - Dramaturgie de plateau 5



Fig. 10 - Le masque habité



Fig. 11 - Autonomie du masque



Fig. 12 - C'est toi



Fig. 13 - Halte



Fig. 14 - Allons-y 1



Fig. 15 - Allons-y 2



Fig. 16 - Autrement

Mise en cause de la représentation

À partir de la fin du XIX^e et dans les premières décennies du siècle suivant, l'avènement de la mise en scène théâtrale, avec la révolution copernicienne qu'elle entraîne, concurrence la domination des interprètes en réduisant l'influence des monstres sacrés²⁴, ainsi que, bien plus tard au cours du XX^e finissant, des pièces imprimées du répertoire, préexistantes à la

²⁴ Tels qu'ils s'étaient imposés dans l'Europe du siècle des Lumières et après. Voir les grandes figures des acteurs, dans MARIE L., *Inventer l'acteur - Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019 ; TRIFFAUX J.-P., « Le comédien à l'ère numérique », dans *Communications* « Théâtres d'aujourd'hui », n° 83, EHESS-Centre d'études Edgar Morin, Seuil, 2008, p. 193-210.

représentation. L'on assiste en France, en Europe, aux États-Unis, sous diverses impulsions, telles que celles de Duchamp, du futurisme, de la performance, du Living Theatre²⁵, de l'art total, de Fluxus²⁶, du décloisonnement des arts, à un rapprochement significatif entre l'art et la vie. Il s'opère d'une façon active, plus prégnante, avec l'essor des sciences technologiques²⁷, impliquant de multiples conséquences au niveau de l'art de la représentation²⁸, jusqu'au recours aux biotechnologies dans la création²⁹.

Au théâtre, c'est en effet le metteur en scène³⁰ qui devient célèbre, acquiert une réputation, s'impose progressivement jusqu'aux années quatre-vingt, à tel point qu'il détrône souvent l'auteur dramatique classique ou contemporain. La perte de la prééminence à la fois des textes et des auteurs ainsi que de l'art dramatique, au bénéfice quasi exclusif de la mise en scène, provoque le déclin du textocentrisme³¹ pourtant très ancré dans notre culture, mais non sans résistances, sans vives réactions. Et ce tandis qu'une partie des études du théâtre s'affranchit de la tutelle de la littérature, grâce notamment à la théâtrologie³², aux arts du spectacle, à la sémiologie³³. En pionnier de la théorie des arts du spectacle vivant, le Professeur André Helbo³⁴, dans son article « Pour un proprium de la représentation théâtrale »³⁵, propose un élargissement de la méthode peircienne en vue d'analyser la représentation :

²⁵ Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Living_Theatre (Site consulté le 14/04/2019).

²⁶ Cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Fluxus> (Site consulté le 03/05/2019). Consulter Rabanel, *Épistémologie de l'art vivant - L'Inversion au cœur du spectacle*, op. cit., p. 235-264.

²⁷ Écouter l'intervention du conférencier et professeur à l'Université de Bologne, Marco De Marinis, sur les rapports de la théâtrologie et des sciences (« Nouvelle théâtrologie et pluridisciplinarité : l'exemple du "corps" ») : <https://lacademie.tv/conferences/theatrologie-pluridisciplinarite-corps> (Site consulté le 11/05/2019). Lire DE MARINIS M, « Représentation, présence, performance : pour un dialogue entre Nouvelle Théâtrologie et "Performance Studies" », dans HELBO A. (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2011, p. 53-63 ; *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982 (trad. Anglaise, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1992).

²⁸ Cf. *Théâtre Public*, Internationale situationniste - Théâtre, performance, n° 231, janvier-mars 2019 (dossier coordonné par Christian Biet, Cristina de Simone, Clare Finburgh Delijani).

²⁹ À compter des années 1990, <http://www.theses.fr/2014PA030035> (Site consulté le 11/05/2019).

³⁰ Consulter PAVIS P., *La Mise en scène contemporaine - Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2011.

³¹ Voir la *Revue d'Études théâtrales*, La réinvention du drame (sous l'influence de la scène), n° 38-39/2007, numéro dirigé par Jean-Pierre Sarrazac et Catherine Naugrette, assistés de Ariane Martinez, Julie Valero et Jonathan Châtel.

<https://alfresco.uclouvain.be/alfresco/service/guest/streamDownload/workspace/SpacesStore/745a194f-0633-47ee-87a3-88dc88f1b851/n%2022.pdf?guest=true> ;

<https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2004-n36-annuaire3682/041573ar.pdf> (Sites consultés le 14/04/2019).

³² Consulter l'article « théâtrologie » de Patrice Pavis, dans *Dictionnaire du théâtre* (édition 1980), op. cit., p. 419-420 ; RABANEL, *Théâtrologie/1 - Le Théâtre réinventé*, op. cit. (les passages suivants : « 1 - Vers la fin du théâtre littéraire », p. 35-43 / « 2 - La vision d'un art hybride », p. 43-50 / « 2 - Dispositif de la théâtrologie », p. 70-81 / « 3 - Situation dans le champ du savoir », p. 81-91) ; *L'Interdiction du théâtre - Éloge du dialogue et du vivant*, op. cit. (le fragment suivant : « Théâtre et littérature : fin de l'âge d'or ? », p. 72-74) ; DE MARINIS M., *Capire il teatro. Lineamenti di una nouava teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008.

³³ Lire André HELBO, DINES JOHANSEN A. J., PAVIS P. et ÜBERSFELD A., (dir.), *Théâtre - Modes d'approche*, Bruxelles, Méridiens Klincksieck-Éditions Labor, 1987 ; HELBO A. (dir.), *Performance et savoirs*, op. cit.

³⁴ Élu membre de l'Académie royale de Belgique, depuis 2009 : <https://lacademie.tv/conferenciers/andre-helbo> (Site consulté le 12/05/2019).

³⁵ Dans HELBO A. (dir.), *Sémiologie de la représentation théâtrale*, Bruxelles, Éditions complexe, 1975, p. 62-72.

« En se fondant sur la double nature du signe, la méthode de Peirce, dont nous proposons ci-après une application, semble répondre à ce besoin. Sebeok distingue : — le signal [...] — les symptômes [...] — l'icône [...] — l'index [...] — le symbole [...] — le nom [...]. / Nous ajoutons : le stéréotype ou signe figé par l'habitude. L'indice ou signal sans intention de communication. / En dépit de ses promesses, pareil énoncé mérite toutefois certaines réserves. Le champ défini par cette grille est de nature partiellement linguistique ; il va de soi qu'aucune unification n'est postulée ; l'extrapolation assortie d'une perspective critique peuvent certes s'avérer féconds »³⁶.

Prise en compte du stéréotype

Outre les précautions méthodologiques qu'il fait valoir, le sémiologue de l'Université libre de Bruxelles inclut le stéréotype dans la liste des notions clés. J'indiquerai plus loin le rôle essentiel, pragmatique, que joue ce terme dans le cadre de la pratique théâtrale et de la formation de l'acteur. Il est à la base d'un projet d'armature conceptuelle, heuristique, encadrée par deux repères opposés, la « stéréotypisation » et la « déstéréotypisation », de sorte à identifier des indices élémentaires structurant la représentation et la présentification.

Grosso modo, entre 1960-70 et la période actuelle, dans la mouvance de la société du spectacle, de l'autorité médiatique et spectaculaire³⁷, le courant du théâtre postdramatique³⁸ s'affirme nettement ; les écrivains, les spectacles et la dramaturgie de plateau³⁹, l'écriture compositionnelle⁴⁰ des matériaux performatifs et scéniques, la narration ou le récit au théâtre, le spectacle documentaire⁴¹, ainsi que les expériences d'écriture collective⁴², se font plus influents. De ce fait, l'écrit préalable individuel perd son statut tyrannique, impérieux, au profit des partitions, des canevas, issus directement de la scène, testés et élaborés par l'équipe artistique⁴³. Et ce malgré les obstacles culturels qui se manifestent sur le parcours conduisant à l'affaiblissement, à la déchéance de la suprématie du document textuel originel.

La Querelle d'Avignon 2005 en est le symbole parfait. *L'Histoire des larmes* et *Je suis sang* de Jan Fabre illustrent la commotion du moment, d'une façon brutale, soudaine. Disons que la fin de la souveraineté du texte, coïncidant avec la montée en puissance de l'image⁴⁴ et de la

³⁶ *Ibid.*, p. 67.

³⁷ Consulter DEBORD G., *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967 ; *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Édition Gallimard, 1992, p. 14-62.

³⁸ Voir LEHMANN H.-Th., *Le Théâtre postdramatique*, *op. cit.*

³⁹ Lire TACKELS Br., *Rodrigo García - Écrivains de plateau IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007 ; LIDDELL A., *Écrits 2003-2014*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019 ; MOULINE L., *Le Mystère de David*, Paris, Éditions Orizons, 2018.

⁴⁰ Consulter RABANEL, *Le Feu sacré du théâtre - Manifeste du réinventisme*, *op. cit.*, p. 27-57.

⁴¹ Lire PICON VALLIN B. et MAGRIS É., *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Éditions Deuxième époque, 2019.

⁴² Cf. <https://www.fabricemelquiot.fr/La-Cooperative-d-Ecriture> ; <http://www.occe.coop/~thea/spip.php?article276> (Sites consultés le 29/04/2018).

⁴³ Voir TRIFFAUX J.-P., « Texte et théâtre vivant », dans *Le Texte de théâtre : études linguistiques et sémiologiques* (C. Despierres, H. Bismuth, M. Krazen, C. Narjoux), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009, p. 313-324.

⁴⁴ Consulter DIDI-HUBERMAN G., *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.

scène⁴⁵, est délicate, si ce n'est traumatisante pour une catégorie de public autant que pour une certaine presse. Le passage de témoin ne se déroule pas en toute quiétude. En quelque sorte, l'ancien textocentrisme fini par s'effriter⁴⁶ au profit d'un « scénocentrisme » en cours – c'est une hypothèse complémentaire que je formule –, voire d'un « spectralocentrisme », si l'on m'autorise un tel jargon, dans une société où le tout-spectacle est désormais roi⁴⁷. La fonction éminente de l'image est explicitée dans un passage de la *Revue Études théâtrales*⁴⁸ intitulé « Écrire l'image (G. Stein, Müller, Koltès, Gabilly, Fosse, Beckett...) », de la manière suivante :

« Le théâtre d'image libère la scène de l'illustration d'un récit dramatique, en mettant l'accent sur une théâtralité visuelle autonome, dont le langage rappelle les processus de condensation, d'association et de déplacement propres au rêve et au poème. Il est aussi caractérisé par des parcours de création interdisciplinaires. Relevant d'un théâtre de la vision qui cherche à créer une expérience sensorielle pour le spectateur, cette esthétique – parfois soupçonnée d'esthétisme – tire son origine des autres arts. Les avant-gardes historiques (dadaïsme, futurisme, constructivisme) ont les premiers opéré un décloisonnement des disciplines artistiques, au profit d'une scène imagée, tant sur les plans visuel que sonore. Meyerhold s'inspire des arts plastiques et du cinéma [...]. Mais c'est au début des années 1970, et dans l'esprit d'un théâtre plastique et physique hérité d'Artaud, que prend forme un théâtre de l'image contemporain [...] »⁴⁹.

Se concrétise alors un bouleversement de fond, qui fait office de ce que j'appellerai volontiers une nouvelle révolution copernicienne⁵⁰, après celle de la mise en scène. Elle suscite une mutation dans la conception du théâtre-spectacle, qui déploie, affine, épanouit ses nouvelles pratiques, à l'orée du III^e millénaire. Non seulement l'inversion de polarité entre le texte et la scène se matérialise⁵¹, avec la substitution du travail au plateau des artistes à la place de l'atelier d'écriture de l'auteur dramatique, mais également le renversement des images de l'entité théâtrale et de l'entité existentielle devient factuel, au niveau du reflet déformant que la scène et la vie se renvoient, suite à l'émergence de l'espace-temps numérique.

⁴⁵ Lire PAVIS P., *L'Analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat*, Paris, Armand Colin, 2016.

⁴⁶ Il a subi les assauts répétés des circonstances intérieures et extérieures, des pressions générales de l'époque. Le textocentrisme est-il pour autant vaincu ou simplement en mauvaise position, provisoirement ? Un autre support se met en place ; il ne préexiste plus au spectacle, mais il se façonne à l'issue de la représentation scénique, en intégrant les éléments textuels ainsi que les matériaux non textuels.

⁴⁷ Consulter VARGAS LLOSA M., *La Civilisation du spectacle*, Paris, Gallimard, 2015.

⁴⁸ Numéro consacré à la « réinvention du drame (sous l'influence de la scène) ». P. 105-113 : article collectif rédigé par Bernadette Bost, Marie-Christine Lesage, Catherine Naugrette et Sabine Quiriconi.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁰ La 1^{re} a été repérée par Bernard Dort : voir NAUGRETTE C., *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 24. Au cours de l'histoire, d'autres sortes de révolution ont pu être identifiées. Par exemple, Laurence Marie évoque, pour ce qui concerne la seconde moitié du XVIII^e siècle en Europe, une « révolution éditoriale » et aussi une « révolution théorique et esthétique », suite à « la parution des premiers traités exclusivement consacrés au jeu théâtral ». Ces écrits, « qui émancipent le jeu de la tutelle de l'art oratoire », « visent à décrire et à régler un style plus "naturel", fondé sur le corps au moins autant que sur la voix », dans *Inventer l'acteur - Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, op. cit., p. 10.

⁵¹ Voir RABANEL, *Épistémologie de l'art vivant - L'Inversion au cœur du spectacle*, op. cit.

Mensonge, illusion

Le théâtre vu et vécu majoritairement comme mensonge, illusion, fiction, et l'existence considérée telle une chose réelle, ont une forte propension à se transformer symétriquement, à opérer une permutation, de sorte à engendrer un théâtre pétri de réalité vraisemblable, tandis que l'existence, quant à elle, se voit repoussée vers les rives extrêmes de la réalité augmentée, immatérielle, de la mystification, de la simulation⁵², du simulacre et du leurre. Ainsi, il n'est pas vain de s'intéresser au point de vue qu'Arthur Schopenhauer développe dans *Le Monde comme volonté et représentation*, l'⁵³, en particulier quand il souligne les liens entre la réalité, le monde, la pensée, la volonté et la représentation. Dans la préface du livre, Vincent Stanek écrit :

« [...] l'identification de la volonté avec la chose en soi kantienne, celle du monde avec une simple représentation : “*Le monde en tant que chose en soi* est une grande volonté, qui ne sait pas ce qu'elle veut ; [...] Le monde est ma représentation, et le monde est simple volonté.” / [...] il faut revenir aux concepts les plus généraux de l'œuvre : la volonté et la représentation. [...] [on] ne doit pas laisser croire qu'on peut dissocier monde et représentation. [...] Le titre même de l'ouvrage [...] est finalement trompeur en ce qu'il présente sur un même plan volonté et représentation. [...] au-delà des réflexions physiologiques qui en font une production du cerveau, la représentation apparaît d'abord comme la manifestation de la volonté. [...] Dire que la volonté s'objective, c'est dire qu'elle se manifeste dans le monde comme représentation, plus ou moins clairement »⁵⁴.

La subordination de la représentation à la volonté, mais aussi au langage, s'observe couramment dans les activités, les fonctions du théâtre et de la mise en scène.

Quant à la transition du « drame-dans-la-vie »⁵⁵ au « drame-de-la-vie »⁵⁶, sous l'influence de la scène, si elle laisse entrevoir à un moment donné une réinvention potentielle du drame, elle ne débouche pas sur un résultat décisif, dans la période ultracontemporaine. Et ce pour plusieurs motifs. D'abord à cause de la désagrégation des éléments constitutifs de l'action théâtrale, qui se propage à l'envi à travers les médiums⁵⁷ artistiques et existentiels les plus divers, et qui intervient au niveau de la présentification de l'événement spectaculaire. Ensuite compte tenu des effets de l'autonomie de l'action dramatique⁵⁸, de son autogenèse, de son

⁵² La simulation concerne différents domaines du réel.

Cf. <https://www.ornikar.com/permis/pedagogie/types-formations/simulation> (Site consulté le 03/05/2019).

⁵³ Paris, Éditions Gallimard, 2009.

⁵⁴ *Idem*, p. 19, 29 et 30.

⁵⁵ Concept proposé par Jean-Pierre Sarrazac. Il est équivalent à la notion de « drame absolu » de Szondi et correspond à l'ancien paradigme antérieur à 1880. Voir SARRAZAC J.-P. et NAUGRETTE C. (dir.), dans *Revue Études théâtrales*, La réinvention du drame (sous l'influence de la scène), *op. cit.*, p. 11 ; SARRAZAC J.-P. (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2005 ; SZONDI P., *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.

⁵⁶ *Idem*. Ce second concept, introduit par Jean-Pierre Sarrazac, est le nouveau paradigme du drame, à partir des années 1880.

⁵⁷ Supports, véhicules et contenus substantiels et matériels.

⁵⁸ Lire STANISLAVSKI C., *La Formation de l'acteur*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001 ; KANTOR T., *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977 ; GROTOWSKI J., *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971 ; RICHARDS Th., *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Éditions Actes Sud, 1995.

autopoïèse, qui sont ignorés ou mal connus. Enfin en raison de l'orientation tendancielle prépondérante d'ordre structurel et/ou conjoncturel, qui se dessine au sein de la scène hypermoderne, et n'apparaît pas franche, homogène, significative.

Dans le même ordre d'idées, sur le plan à la fois de la connaissance et de la reconnaissance, il n'est pas possible de savoir si l'art vocal et l'interprétation scénique de la cantatrice, Maria Callas, tels qu'on les découvre à travers les écrits, les enregistrements existants, tels qu'on les analyse encore aujourd'hui en scrutant les archives sonores⁵⁹, ou en observant la tentative de résurrection de la prima donna grâce à son hologramme, dans la création *Callas en concert - The Hologram Tour*⁶⁰, se maintiendront comme des formes de perfection éternelle, reconnues pour leur caractère sublime, sans pareil, ou si elles finiront par être dépassées, oubliées, comme cela s'est produit pour la déclamation ou l'éloquence chez les artistes dramatiques, lorsque le jeu naturel et l'art corporel se sont imposés.

Le manque de recul par rapport à cette actualité, la complexité des phénomènes en jeu, doivent conduire le chercheur à émettre des hypothèses, en se gardant de toute conclusion hâtive. La frontière est ténue et le curseur mobile entre les termes suivants, soit typiques du vocabulaire artistique, soit empruntés à d'autres réseaux sémantiques pour les besoins de la réflexion : éclatement, désintégration, implosion, vaporisation, transformation, réinvention, restauration, restructuration, renaissance, recréation, résilience⁶¹.

Mais ce qui semble pour l'instant dominer, dans les premières décennies des années deux mille, est plutôt le point limite de décomposition⁶² auquel le drame et la représentation sont arrivés, suite notamment au rapprochement délibéré, radical, entre le travail de création et l'existence personnelle, l'art et la vie, les beaux-arts et les arts appliqués ou décoratifs⁶³, l'architecture, les arts plastiques et le stylisme innovant de l'industrie et de la mode⁶⁴.

À cela s'ajoute le fait permanent que, comme l'écrit Schopenhauer :

⁵⁹ Cf. <http://www.lcp.fr/emissions/292877-la-grande-nuit-de-lopera-avec-maria-callas-1958> ; <https://www.telerama.fr/cinema/films/maria-by-callas,n5312539.php> ; <https://www.youtube.com/watch?v=TegWugrrCgU> ; <https://www.ina.fr/recherche/search?search=Callas> (Sites consultés le 15/04/2019).

⁶⁰ Cf. https://www.sallepleyel.com/concerts-spectacles/variete-internationale/callas-the-hologram-tour_e307 (Site consulté le 24/03/2019).

⁶¹ Au sens de capacité à transformer une situation négative, inquiétante, en nouvelle force créatrice. C'est lorsque les pratiques et la théorie aperçoivent la sortie du tunnel, après la phase de destruction, de désagrégation, à la fois du drame et de la représentation. Se profile alors, par exemple, le temps d'un nouveau drame et de la représentation devenue présentification. Boris Cyrulnik parle en substance du fait que les mots ne désignent pas les choses mais des représentations des choses. Cf. <https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-11/961877-boris-cyruilnik-parle-resilience-dans-la-nuit-j-ecrirai-des-soleils.html> ; <http://crhi-unice.fr/journees-et-colloques/528-mercredi-27-et-jeudi-28-fevrier-2019-colloque-penser-dire-traduire> (Sites consultés le 17/04/2019).

⁶² Une sorte d'implosion ou d'éclatement du drame et de la représentation.

⁶³ Voir l'exposition sur les Nabis, au Musée du Luxembourg, à Paris, en 2019 : « La contribution des Nabis aux arts décoratifs, pourtant essentielle, est encore méconnue. La question du décoratif comme principe fondamental de l'unité de la création s'imposa au moment de la formation du groupe à la fin des années 1880 chez ces artistes qui voulaient abattre la frontière entre beaux-arts et arts appliqués ».

Cf. https://www.boutiquesdemusees.fr/fr/catalogues-d-exposition/les-nabis-et-le-decor-bonnard-vuillard-maurice-denis-catalogue-d-exposition/15504.html?gclid=EAIaIQobChMI0YC9-8KV4gIVGJ7VCh1yGAiPEAAAYASAAEgKni_D_BwE (Site consulté le 12/05/2019).

⁶⁴ Consulter PAZ GAGO J. M., *El octavo arte : la moda en la sociedad contemporánea*, A Coruña, Hércules de Ediciones S.A., 2016, cf. <https://www.herculesediciones.com/en/book/jose-maria-paz-gago-el-octavo-arte/> (Site consulté le 17/04/2019).

« “Le monde est ma représentation” — c’est une vérité qui vaut pour tout être vivant et connaissant, encore que seul l’homme puisse la porter à la conscience réfléchie et abstraite [...]. Alors, il se rend à la certitude et l’évidence, que ce qui est connu par lui n’est ni le soleil ni la terre mais ce n’est jamais qu’un œil voyant un soleil, une main touchant une terre, que le monde environnant n’existe qu’à titre de représentation, c’est-à-dire seulement en rapport avec quelque chose d’autre : avec ce qui se représente, à savoir l’homme lui-même. — S’il est une vérité qui peut être énoncée *a priori*, c’est bien celle-là [...] »⁶⁵.

Le monde et la représentation

En déclarant avec une pertinence saisissante « le monde est ma représentation », le philosophe balise ainsi, à l’aide de cette formule lapidaire, la totalité de la réflexion développée dans ces pages. C’est pourquoi le lecteur devra garder en mémoire, si possible, le sens de cette citation, car elle sous-tend l’argumentation logique suivie, depuis le début de l’exposé.

Sur le plan plus pragmatique de la science de l’art, tout esprit critique bien intentionné n’est pas sans se préoccuper de la signification que dissimule la relégation aux oubliettes d’un riche catalogue d’œuvres dramatiques, d’un patrimoine immatériel exceptionnel lié à l’art du théâtre. L’on n’ignore pas d’un côté la mise à l’écart de l’héritage culturel et spectaculaire, de ses propres modes d’expression et de représentation, et de l’autre la promotion des pratiques, des expériences et des atmosphères. Reste à savoir ce que préfigure à plus long terme une telle transition. Soit elle est animée par un sentiment unilatéral de défiance envers les traditions artistiques antérieures, soit par un besoin de rénovation avant-gardiste des canons de la création, soit par une totale déconnexion de la mémoire en vue de rompre avec le passé théâtral. Ce qui ne préjuge pas de l’avenir, évidemment.

Est-ce le mauvais sort⁶⁶ qui s’est abattu sur le théâtre et la représentation ? Est-ce, au contraire, le mouvement naturel d’évolution historique, de renouvellement inhérent aux arts⁶⁷, qui est à l’œuvre, joue sa partition ? L’impossible défaite de la représentation associée au scénario de sa mise en cause et à sac, de sa contestation, de son pillage, de son saccage, sont-ils les conditions nécessaires et suffisantes pour que surgisse le vivant-mourant présentifié de l’événement ? En d’autres mots, la « désinvention »⁶⁸ ou déstructuration du drame, la tendance

⁶⁵ Dans *Le Monde comme volonté et représentation*, 1, *op. cit.*, p. 77.

⁶⁶ Au-delà des aspects matériels, circonstanciels, qui ont contribué à malmener, à déconstruire le drame et la représentation, il y a des aspects symboliques, spirituels, à ne pas négliger, comme dans le cas de l’incendie qui a détruit une bonne partie de la cathédrale Notre-Dame à Paris, le 15/04/2019. Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_Notre-Dame_de_Paris ; https://www.youtube.com/watch?v=3RpRGj2_m00 (Sites consultés le 17/04/2019). Sans catastrophisme excessif, il est bienvenu de se poser des questions sur les signes avant-coureurs qui annoncent parfois l’effondrement d’une civilisation, la destruction d’une planète, et dont l’art peut s’avérer le messager bien malgré lui.

⁶⁷ Voir *Théâtre(s)*, Les nouvelles tendances du théâtre français, n° 10, été 2017 ; Ce qu’il faut (et ce qui doit) changer au théâtre, n° 11, automne 2017.

⁶⁸ Cf. <https://fr.wiktionary.org/wiki/désinventer> (Site consulté le 15/04/2019).

actuelle à sa « désarchépélisation »⁶⁹, annoncent-elles – ou non – une période intermédiaire de recréation du principe vital, humain, qui unit le drame et la présentation spectaculaire, qui met à nouveau en contact direct, en coprésence immersive ou autre, l'acteur et le spectateur, le quidam et l'artiste, le passant et l'événement ? S'achemine-t-on vers un nouvel âge du drame recomposé et rendu présent ? Il est certainement trop tôt pour le dire.

En revanche, il est certain que l'idée de représentation se rétracte de gré ou de force, comme elle a connu déjà des moments de retrait, au cours de l'histoire qui met en contact les mots et les choses. Dans son « archéologie des sciences humaines »⁷⁰, Michel Foucault en distingue les étapes et les évolutions, notamment dans les paragraphes suivants : « La représentation du signe », « La représentation redoublée », « Le désir et la représentation »⁷¹ :

« Si les analyses de la représentation, du langage [...] sont parfaitement cohérentes et homogènes entre elles, il existe toutefois un déséquilibre profond. C'est que la représentation commande le mode d'être du langage, des individus [...]. L'analyse de la représentation a donc valeur déterminante pour tous les domaines empiriques. Tout le système classique de l'ordre [...] se déploie dans l'espace ouvert à l'intérieur de soi par la représentation quand elle se représente elle-même [...]. Le langage n'est que la représentation des mots ; la nature n'est que la représentation des êtres ; le besoin n'est que la représentation du besoin. La fin de la pensée classique [...] coïncidera avec le retrait de la représentation, ou plutôt avec l'affranchissement, à l'égard de la représentation, du langage, du vivant et du besoin. L'esprit obscur mais entêté d'un peuple qui parle, la violence et l'effort incessant de la vie, la force sourde des besoins échapperont au mode d'être de la représentation »⁷².

Sur un plan supérieur, théorique et épistémologique, cette période-ci⁷³ œuvre également à la légitimation du spectacle vivant⁷⁴ comme objet de création, d'étude et de formation, à côté des autres formes et disciplines artistiques. De ce fait, il devient nécessaire de déterminer les singularités de l'art vivant par rapport à l'art non-vivant, si je puis dire. Or des subtilités se cachent au niveau de cette différenciation. La première catégorie présupposant le direct, la coprésence des émetteurs et des récepteurs, la possibilité d'interactions réciproques au sein de l'événement-réalisation. La seconde catégorie supposant, quant à elle, l'enregistrement de

⁶⁹ Cf.

https://books.google.fr/books?id=IMVb62sNDVEC&pg=PA26&dq=archipélisation&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKewjo6fz_2tHhAhX86OAKHTXDBkwQ6AEIKDAA#v=onepage&q=archipélisation&f=false
(Site consulté le 15/04/2019).

⁷⁰ *Les Mots et les Choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.

⁷¹ Respectivement p. 72-77, 77-81 et 221-224.

⁷² *Ibid.*, p. 221-222.

⁷³ Traitée dans cette partie : 1960-2019 (correspondant à la mise en cause de l'art de la représentation).

⁷⁴ Lire HELBO A., *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007 ; HELBO A. et LÉGERET K. (dir.), *La transdisciplinarité en question(s)*, Bruxelles, Éditions AISS-IASPA, 2016 ; HELBO A., BOUKO C. et VERLINDEN É. (dir.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013 ; RABANEL, *Épistémologie de l'art vivant - L'Inversion au cœur du spectacle*, op. cit.

l'événement-réalisation sur un support fixe, par un procédé mécanique ou industriel⁷⁵ visant la reproduction telle qu'elle, sans possibilité d'interactions réciproques lors de la diffusion.

Théâtre, danse, cirque, arts de rue, opéra, concert en direct, ne sont pas tout à fait de même nature, n'ont pas les mêmes caractéristiques, propriétés, que cinéma, vidéo, télévision, radio, musique enregistrée, architecture, sculpture, selon les objets étudiés, voire même le stade de production ou les données de la réception prises en compte. Par ailleurs, des formes hybrides, mixtes, combinent vivant et non-vivant : danse-vidéo, musique-concert-performance⁷⁶, etc., et remettent en question les genres existants, les typologies établies⁷⁷.

Réalisations non identifiables

Dans un tel maelström où les drames s'imbriquent, se mêlent, se confondent, et où les digues utilitaires, les cloisons conceptuelles entre les arts sautent, il est évident que les modalités restantes de la représentation se transforment en profondeur, jusqu'à se délester du suffixe « re » pour ne se reconnaître que dans le substantif « présentation ». En y immergeant les spectateurs parfois jusqu'à la sidération⁷⁸, la création se précipite dans la sphère de la présentification du vivant-mourant, en signifiant ainsi la volonté des créateurs avant-gardistes de remiser à l'arrière-plan l'ancienne imitation consubstantielle aux arts.

Tout un ensemble de réalisations non encore identifiables sur le plan catégoriel et taxinomique apparaissent, tels des OVNI⁷⁹ mêlant des médias ou des modalités multiples, et défiant les connaissances autant que les classifications disponibles, sans parler des modes d'approche et des méthodologies⁸⁰, comme *Stadium* de Mohamed El Khatib⁸¹ qui emprunte ses matériaux au théâtre, à la vidéo, au sport et à la vie.

La déstabilisation qui se produit à l'intérieur et à la périphérie de ce trou noir affecte toutes les activités, liées aussi bien à la production qu'à la réception, en passant par la formation ou la médiation. C'est ainsi qu'une responsable des relations publiques d'une salle de théâtre du

⁷⁵ Voir BENJAMIN W., *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003. Cf. la conférence d'Adorno sur l'industrie culturelle : https://www.le-terrier.net/adorno/adorno_1963_industrieculturelle.mp3 ; https://www.le-terrier.net/adorno/art_publ.htm ; http://www.xerfi.com/xerficanal/PDF/1COM13-XC_spectacle-vivant.pdf (Sites consultés le 24/09/2018).

⁷⁶ Voir PRADIER J.-M., « La performance ou la renaissance de l'action », dans *Revue Communications, Performance*, n° 92, EHESS-Centre d'études Edgar Morin, Le Seuil, 2013, p. 277-289.

⁷⁷ Lire RABANEL, *Épistémologie de l'art vivant - L'Inversion au cœur du spectacle*, op. cit., p. 49-53.

⁷⁸ Consulter RABANEL, *Spectateurs sidérés, ou L'Allégorie du Goéland*, op. cit.

⁷⁹ Ou plus précisément des OPSNI (objets performatifs et spectaculaires non identifiables). Patrice Pavis parle, à juste titre, des OPNI (objets performatifs non identifiés), dans *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2018, p. 3.

⁸⁰ Voir PAVIS P., *L'Analyse des spectacles - Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.

⁸¹ Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017. Voir *Stadium*, conception, réalisation Mohamed El Khatib – Captation TNN, février 2019. Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=ID49G3R-85A> ; <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Stadium/videos/Stadium-de-Mohamed-El-Khatib-Teaser?autostart> ; <https://www.tnn.fr/fr/spectacles/saison-2018-2019/stadium> ; <https://ciaovivalaculture.com/2019/02/09/theatre-stadium-de-mohamed-el-khatib/> (Sites consultés le 12/04/2019).

Vieux-Nice⁸² me demande de la conseiller, afin d'établir une stratégie pour attirer un nouvel auditoire, en particulier les jeunes spectateurs. Dans un premier élan spontané, j'ai envie de lui répondre : « Faites comme El Khatib, il conseille de faire entrer le spectateur par la scène ! » Je crois, en effet, que cela relève ici du bon sens, mais on l'a perdu. Le metteur en scène de *Stadium* écrit avec un heureux à-propos, dans sa « Lettre au spectateur qui n'est pas là » :

« [...] c'est parce que les spectateurs auxquels je veux aussi m'adresser, ils ne viennent pas au théâtre, et que ça me rend triste, alors je n'ai pas trouvé d'autre stratégie [...], alors j'ai décidé que mon travail consisterait dorénavant à le faire entrer par la scène [...], parce que si on fait pas du théâtre pour accueillir l'autre, alors je le dis tout net, autant faire autre chose »⁸³.

Dans une phase ultérieure, non seulement en ayant à l'esprit la remarque ci-dessus, tout en étant conscient des indications parfois contradictoires, désordonnées, qui s'adressent au personnel chargé des relations publiques, mais aussi des besoins des consommateurs de divertissements⁸⁴, je développe mon propos :

« [...] Vous avez tout à fait raison d'essayer de renouveler le public du théâtre. C'est une question devenue complexe, suite notamment à la diversification, à la fragmentation des publics⁸⁵. [...] Il y a des études qui peuvent vous servir afin de connaître comment le public se présente aujourd'hui, selon les formes d'art, les habitudes de consommation des spectateurs. Voir, par exemple, l'état du public concernant la musique et les différentes catégories de mélomanes (et les différentes formes et stratégies liées aux concerts⁸⁶). Pour le théâtre, la danse, le cirque, etc., c'est la même chose, il est utile de faire le point sur les habitudes actuelles des spectateurs, y compris les jeunes, dans ces secteurs, et voir ce que vous souhaitez faire ou pouvez apporter au niveau des relations publiques, dans le cadre de la stratégie mise en place par [votre théâtre et votre compagnie]. Il semble important de faire coïncider "nouveaux publics" et "nouvelles approches et stratégies" [...] »⁸⁷.

Des productions telles que *Stadium* interrogent le statut de l'art du spectacle, par rapport à ce qui n'est plus de l'art, parce que celui-ci est devenu une matière à l'état gazeux⁸⁸, qui façonne

⁸² Cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Vieux-Nice> (Site consulté le 15/04/2019).

⁸³ *Stadium*, op. cit., p. 9-10.

⁸⁴ Qui apparaissent parfois hors sol, déboussolés, désagrégés.

⁸⁵ Jusque parfois dans les moindres détails et d'une façon irrationnelle (lire RABANEL, *Spectateurs sidérés, ou L'Allégorie du Goéland*, op. cit.). Toutefois cela n'exclut pas les élans de solidarité, les réactions communes, fédératrices, les moments partiels de concorde.

⁸⁶ Cf. <https://lacademie.tv/conferences/nouveaux-publics-nouvelles-approches> (Site consulté le 15/04/2019).

⁸⁷ Extrait du courriel adressé au théâtre, le 08/04/2019.

⁸⁸ Lire MICHAUD Y., *L'Art à l'état gazeux - Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.

Cf. <https://www.isegoria-audencia.com/conferences/142-la-societe-esthetique-ou-la-beaute-partout.html> ; <http://www.sup-numerique.gouv.fr/pid33288/moteur-des-ressources-pedagogiques.html?ressourceUrl=http%3A%2F%2Fwww.sup-numerique.gouv.fr%2Fressources-pedagogiques%2Fnotice%2Fview%2Foai%25253Acanal-u.fr%25253A13966> ; <https://www.canal->

alors des ambiances, plus que ce que l'on considère être des œuvres, au sens traditionnel. Dans d'autres cas encore, les expériences, les pratiques et les atmosphères se rapprochent d'un autre secteur comme le design⁸⁹, tout en demeurant néanmoins du spectacle. L'auteur allemand Markus Gabriel en parle dans *Le Pouvoir de l'art*⁹⁰ :

« Nous autres, êtres humains postmodernes, sommes les témoins d'un processus récent d'esthétisation croissante de nos objets quotidiens. À l'évidence, nous n'achetons pas de voitures, de logements et de *smartphones* pour leur seule valeur d'usage. L'alliance stratégique entre le *design*, l'art et la beauté nous invite à devenir des consommateurs de produits de luxe. Simultanément, selon un processus en accélération rapide depuis les années soixante, l'art lui-même, y compris sous sa forme la plus pure, se transforme en produit dont la valeur d'échange exorbitante est à la mesure d'un marché toujours plus en croissance »⁹¹.

C'est d'ailleurs dans le même cycle de rapprochement entre l'innovation et l'art, mais aussi dans le but de réaliser des économies d'échelle, de rationaliser la culture et l'éducation, que le pédagogue-expérimentateur de terrain constate que les réformes successives de la formation théâtrale, combinant les théories et les pratiques⁹², dans les universités françaises⁹³, sont la plupart du temps conduites sans ménagement. C'est-à-dire sans prendre la précaution de consulter sérieusement les académiciens, les savants-praticiens, les trésors vivants de la profession (comédiens, metteurs en scène, dramaturges, scénographes, décorateurs, costumiers, techniciens, administrateurs), les poètes et auteurs des arts du spectacle, représentant la multiplicité des champs de spécialités. Sans se soucier non plus ni de l'avis des usagers réguliers, ni d'évaluer préalablement les modifications antérieures de l'offre de formation.

D'une manière quasi systématique, les réorganisations vont à l'encontre des besoins profonds des étudiants, de leurs souhaits. Par exemple, le nombre global d'heures consacrées aux enseignements pratiques ne cesse d'être réduit, alors que les jeunes lycéens, les professionnels-débutants, réclament plus d'activités de cette nature, dans le cadre de l'éducation artistique et théâtrale. Une telle réduction s'avère néfaste dans la mesure où elle n'aide pas à remédier aux lacunes techniques, humaines, relationnelles, et ne rend pas service du même coup aux approches théoriques.

u.tv/video/universite_de_tous_les_savoirs_au_lycee/que_font_les_artistes_yves_michaud.3510.
(Sites consultés le 23/09/2018).

⁸⁹ Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Design_thinking#Test ;
<https://www.lescahiersdelinnovation.com/2016/02/qu-est-ce-que-le-design-thinking/> ;
<http://unice.fr/isem/contenus-riches/documents-telechargeables/actualites-hors-documents-telechargeables/programme-conference-di-fevrier-2018> ;
<http://unice.fr/isem/contenus-riches/actualites/conference-design-thinking> ;
<https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00663323/document> (Sites consultés le 22/09/2018).

⁹⁰ Paris, Éditions Saint-Simon, 2018.

⁹¹ *Idem*, p. 24-25.

⁹² Comme par exemple à l'Université Côte d'Azur. En France, outre le secteur universitaire, la formation théâtrale destinée aux acteurs se déroule également dans les conservatoires du secteur public et dans les cours privés. Mais seule l'université propose à la fois des activités de formation et de recherche, dans le domaine des arts du spectacle et des études théâtrales.

⁹³ Licence, master et doctorat.

Or le déconditionnement physique et psychosocial des générations de la civilisation du spectacle, par rapport à leur accoutumance, voire à leur addiction, à la publicité, aux médias, à Internet, est un chantier redoutable. Francis Huster, « monstre sacré du théâtre, star de la télévision, vedette du cinéma », ne mâche pas ses mots :

« Nous pouvons, nous devons bousculer cet ordre. Mais cela exige de nous un effort continu, presque surhumain : changer nos manières d'être et de penser. Ne pas plier les genoux. Tout est question de culture et de désir. Il faut cesser de voir un minable en tout *loser* et un monstre sacré en tout *winner*. Nos rêves ne nous appartiennent même plus, ils sont préfabriqués par des publicitaires cyniques, des médias avides, des magazines putassiers. Empire du fric, leurre infect. Combien de jeunes filles ne seront pas mannequins ? Combien de jeunes hommes ne seront pas super-héros ? Ce sont des rêves-là qu'il faut extirper du cerveau de nos gosses : c'est la condition absolue de notre renaissance »⁹⁴.

Divertissement, mépris et volatilisisation

L'on s'étonne qu'à l'inverse de ce à quoi l'on pourrait s'attendre, le fonctionnement systémique pousse d'abord à dévaloriser l'expérience acquise durant de longues années de labeur, les compétences disponibles, puis à procéder d'une manière humiliante, cavalière, sans aucune considération pour les personnes, l'humain. Souvent la violence est utilisée d'une façon directe ou détournée, en recourant à des provocations, à des manœuvres, en usant de pressions renouvelées, en incitant à s'affranchir des procédures en vigueur, des règles de droit.

En outre, il n'est pas rare que les activités de recherche et d'enseignement consacrées au spectacle vivant, ainsi que les personnes qui s'y adonnent, y compris dans le cadre du métier qu'ils exercent officiellement, statutairement, subissent des discriminations, des attaques, larvées ou plus directes. Et ce dans la mesure où le spectacle est considéré comme une activité de divertissement et, donc, qu'il ne mérite pas d'être traité avec considération, respect. De ce fait, circulent sans complexe des offres de prestation de service, réduites à des tâches de simple exécution, pour des travaux exigeants et au long cours, ou pour des missions nécessitant une haute compétence, comme l'exploitation des fonds d'archives de compagnies de théâtre⁹⁵, la réalisation d'expertises, la participation à des jurys de recrutement, l'étude et le classement

⁹⁴ *N'abandonnez jamais, ne renoncez à rien*, Paris, Le cherche midi, 2017, p. 83.

⁹⁵ Il y a de vrais besoins et urgences, au niveau du patrimoine, de l'histoire, de la recherche et de la culture. Sous la houlette des institutions et de leur financement (ministère de la culture et ministère de la recherche), il y aurait un réel projet à entreprendre de captation et de documentation des répétitions et des spectacles, avec une équipe vidéo mobile dédiée. Par exemple, dans un courriel du 06/05/2019, le « Théâtre de Folle Pensée : 40 ans de création et de formation à Saint-Brieuc, dans les Côtes d'Armor, en Bretagne, lance un appel à projets pour des étudiants inscrits en master ou en doctorat [...] [pour] la mise en récit de cette aventure artistique, centrée sur les écritures contemporaines. Solidement implantée en Bretagne, la compagnie a joué ses spectacles en France et à l'étranger. » La compagnie a « défini quatre grands axes ou cahiers : 1 – Les créations et leur diffusion / 2 – L'écriture dramatique / 3 – La formation à l'art dramatique / 4 – Les créations et tournées en Afrique ».

Cf. <http://www.follepensee.com/nuage/index.php?> ;

<http://www.rolandfichet.com/blog-rf/rf/index.php?archive> (Sites consultés le 11/05/2019).

sélectif de projets culturels, et ce quasiment sans aucune précision quant aux défraiements envisagés. Parfois même, il est entendu que le travail est à effectuer bénévolement, gratuitement⁹⁶.

Dans un tel climat de défiance et de mépris, il n'est pas surprenant que des apprenants soient amenés à suivre des cours obligatoires en danse et inversement en théâtre⁹⁷, sans une préparation préalable adaptée au niveau requis, sans prise en compte du libre choix disciplinaire ou optionnel⁹⁸. Dans certains cas, certes délicats ou parfois extrêmes, quoique devenus assez banals, la santé physique, mentale, des participants ainsi que la sécurité des biens et des personnes sont en jeu. Bien que soumis au silence des institutions, à la discrétion des protagonistes, à l'indifférence du milieu, se posent alors deux problèmes d'une manière aigüe : celui de la pertinence d'une telle situation sur le plan pédagogique, administratif, et des responsabilités engagées ; celui de l'aptitude des enseignés à suivre certaines matières devenues inévitables, qui engagent la totalité de la personnalité du point de vue corporel, mental, spirituel et éthique⁹⁹.

Même s'il n'est pas interdit de rêver, il est utile de rappeler qu'on ne fait pas du théâtre pour des raisons démocratiques ou parce que ça ressemble à ce que l'on voit à la télévision, dans des émissions de télé-réalité, de concours de chant¹⁰⁰, qui fabriquent artificiellement le talent, détectent des artistes, des chanteurs, ou des futures stars sur mesure, telles que *The Voice : La Plus Belle Voix*¹⁰¹, *Star Academy*¹⁰². Or ce qui prime dans l'activité théâtrale, c'est le désir, c'est l'inclination du cœur. L'on n'entreprend pas une carrière de comédien sans une motivation fortement chevillée au corps. L'impréparation au monde du théâtre, à ses traditions, à son histoire, est susceptible de créer des malentendus. C'est ainsi qu'il arrive que des personnalités comme Artaud, Kantor ou Grotowski soient mal appréhendées, sans le recul nécessaire, tels des gourous des temps révolus.

La confrontation culturelle entre des personnes, des groupes, ayant des sensibilités, des expériences et des références éloignées les unes des autres provoque des phénomènes complexes de déculturation, de transculturation, d'acculturation, qui sont à approfondir. C'est ainsi que l'artiste Carmelo Bene, acteur, auteur et metteur en scène, qui s'intéresse pourtant à la télévision en tant que moyen de diffusion de masse de l'information, de la publicité, de la culture, penche plutôt du côté de « l'élitaire pour tous » que de l'art « populaire ». C'est du moins ce qu'en pense la critique Laetitia Dumont-Lewi :

⁹⁶ La recherche théâtrale n'est pas considérée, et de loin, comme équivalente à celle qui se fait dans d'autres domaines, en particulier scientifiques. De même, les filières préparant aux métiers du commerce, du droit, de l'économie, de la finance, de l'administration et des technologies ne sont pas logées à la même enseigne que les études supérieures en théâtre et en arts du spectacle.

⁹⁷ C'est ce qui se passe dans le cadre de la licence arts du spectacle, théâtre *et* danse, et non plus théâtre *ou* danse.

⁹⁸ Ainsi des apprenties-danseuses se forment obligatoirement aux techniques de l'acteur, sans avoir acquis les capacités de base, ni avoir les prérequis et la vocation nécessaires. Et, de même, des apprentis-comédiens doivent pratiquer la danse, sans en avoir le niveau, ni avoir été initiés préalablement aux techniques dansées.

⁹⁹ L'obligation sans un contrôle adapté des aptitudes peut avoir des conséquences psychologiques ou physiologiques néfastes.

¹⁰⁰ Ou télé-crochet populaire.

¹⁰¹ Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/The_Voice_-_La_Plus_Belle_Voix (Site consulté le 28/04/2019).

¹⁰² Cf. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Star_Academy_\(France\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Star_Academy_(France)) (Site consulté le 29/04/2019).

« La question de l'élitisme de Bene acquiert, à la lecture de ses entretiens sur la télévision, un sens peu habituel. [...] Quand il affirme que le “le spectateur devrait tout savoir”, ce n'est pas pour déplorer l'ignorance du public, mais pour désigner le spectateur auquel ses œuvres s'adressent [...]. Mais quand ces “rares” destinataires correspondent à la foule des téléspectateurs, on flirte tout de même avec une forme d'“élitaire pour tous”. [...] Bene rejette tout engagement politique de son travail et se démarque volontairement des tentatives d'art “populaire” revendiquées par nombre de ses contemporains, on peut donc voir chez lui la mise en œuvre d'une avant-garde dans le sens que l'expression a pu avoir chez les penseurs et acteurs révolutionnaires : une avancée portant au bien de tous. En somme, “de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace” »¹⁰³.

Le rapport du théâtre avec la télévision, la radio, la presse et le web est loin d'être simple et naturel. Car il est vrai que les thématiques ou les fables illustrant la communication et la non-communication, le dit et le non-dit, qui représentent des centres d'intérêt de premier plan, dans le registre du théâtre de l'absurde, par exemple, se modifient intrinsèquement, suite à l'espèce de volatilisisation, sans équivalent précédent, des échanges à distance, via les ondes, les fibres, les circuits, les réseaux, les canaux, les câbles, les satellites.

Les rencontres humaines sont aujourd'hui encore plus mitées, érodées, par la superficialité, par la discontinuité que l'appareillage télécommunicationnel¹⁰⁴ et informatique, ainsi que la réalité augmentée, la simulation, l'industrie culturelle, l'innovation, ou le design¹⁰⁵, au service de la mise en scène sur Internet, d'une seconde vie possible, virtuelle, déréalisée, déploient dans l'existence de l'ère numérique¹⁰⁶.

Sans oublier de tenir compte par ailleurs du clivage qui partage par le milieu l'individu, comme en deux portions de vie scénarisées, celle correspondant à une séquence plus ou moins concrète, et l'autre représentant une séquence peu ou prou abstraite, c'est-à-dire en deux fragments spatio-temporels d'ordre dramaturgique qui parfois n'ont presque plus d'unité, de relations entre eux – ni points communs, ni point d'équilibre –, suscitant des fissures au sein de la personnalité, voire des schizes plus abyssales, qui ne sont pas étrangères à certaines dépressions, voire à des repliements sociaux pathologiques¹⁰⁷.

Justement, un des enjeux capitaux de la scène postmoderne, mais aussi de la formation et de l'art du performeur, est de restituer à ce qui demeure vivant la part de réalité subtilisée indûment, alors qu'elle est prétendue lui appartenir en propre. Et ce quel que soit l'état de la réalité, que celle-ci soit réellement pétrifiée et inactive, ou bien qu'elle soit fictivement actuelle et agissante, tout en s'accordant la liberté de recréer une vie nouvelle de toutes pièces. Ce qui est visé alors est une présentation qui dévoile à la conscience les éléments suivants : primo ce

¹⁰³ Dans BENE C., *L'Esthétique du déplaisir*, Dijon, Les presses du réel, 2019, p. 18-19.

¹⁰⁴ Cela n'exclut pas l'enthousiasme, la joie enfantine ou primaire, voire presque animale, que suscitent parfois les systèmes de communication à distance.

¹⁰⁵ Cf. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00663323/document> (Site consulté le 12/05/2019).

¹⁰⁶ Voici, en substance et recueillies à la volée, des formules extraites du film d'André Téchiné *L'Adieu à la nuit* : « Il n'a pas besoin d'être là pour être présent », « seconde vie ».
Cf. <https://www.telerama.fr/cinema/ladieu-a-la-nuit-andre-techine-signe-un-thriller-intense,n6226147.php> ; <https://www.youtube.com/watch?v=OSWFd6TCRjo> (Sites consultés le 29/04/2019).

¹⁰⁷ Cf. <https://www.festival-automne.com/edition-2018/hideto-iwai-wareware-no-moromoro-nos-histoires> (Site consulté le 23/11/2018).

qui est présent tout en étant occulté ; secundo ce qui est absent ou qui appartient à la mémoire, mais qui est rendu à la vie sous les effets de l'événement ; tertio ce qui fait entrer quelqu'un ou quelque chose en soi-même¹⁰⁸, en le rendant visible¹⁰⁹, dicible, aux autres, aux spectateurs¹¹⁰, à la totalité du public.

Par conséquent, consacré à la mise en cause progressive, insistante, de l'art de la représentation, à compter en gros de la seconde moitié du XX^e et jusqu'aux deux premières décennies 2000-2019, le panorama que je viens de brosser à grands traits, de manière très schématique, esquisse la toile de fond de mon intervention, tout en présentant les données élémentaires et fondamentales à l'origine de ma contribution.

¹⁰⁸ Remarque qui reprend certains termes tirés de la définition du mot présentifier : <http://www.cnrtl.fr/definition/présentifier> (Site consulté le 23/03/2019).

¹⁰⁹ Consulter VASILIU A., *Dire et Voir*, Paris, Vrin, 2008.

¹¹⁰ Lire MERVANT-ROUX M.-M., *Figurations du spectateur - Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Annexe II

A - Schémas théâtrologiques et épistémologiques

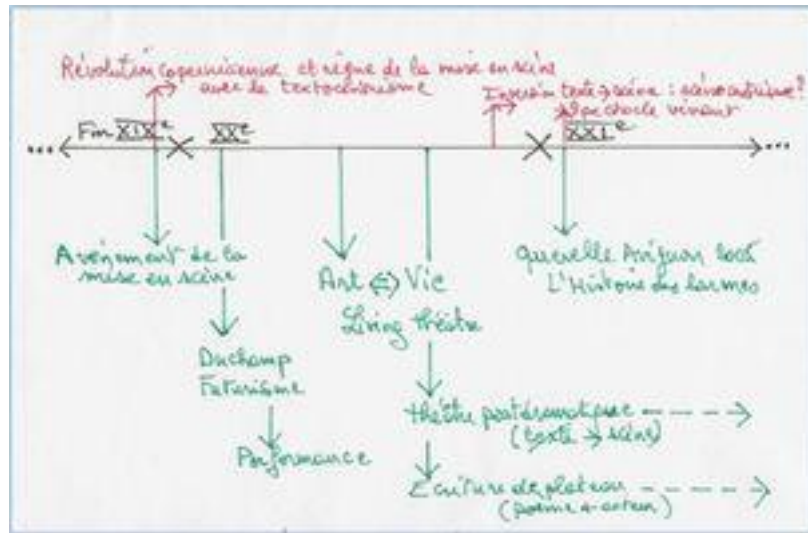


Fig. 17 - Art de la re-présentation : combinatoire de repères historiques et conceptuels

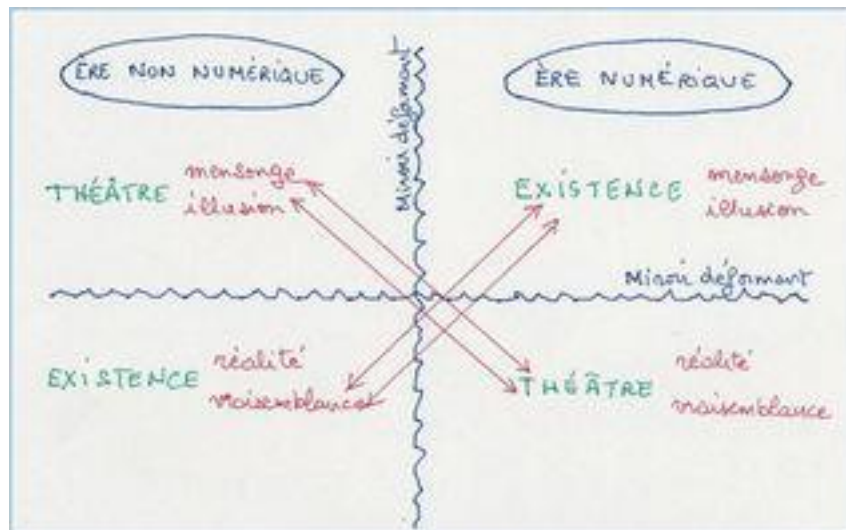


Fig. 18 - Renversement entre théâtre et existence

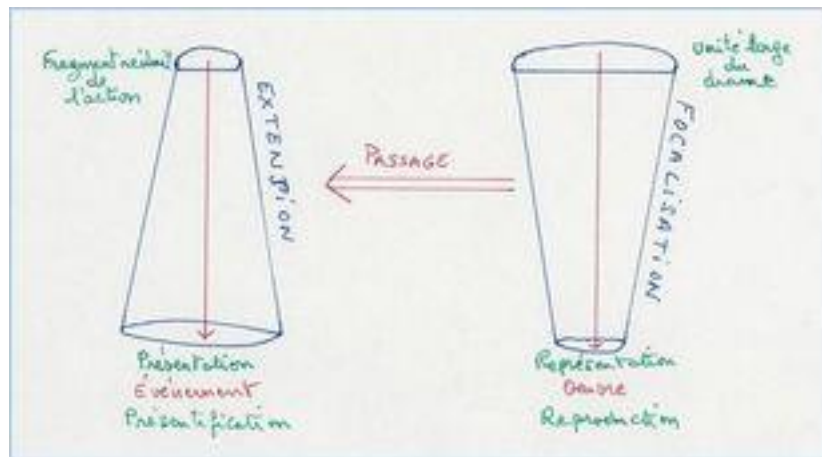


Fig. 19 - Drame-chaudron ou creuset : passage de la représentation à la présentation

B - Cours de pratiques de l'acteur, licence 2 d'Études théâtrales,
Université Côte d'Azur, CTEL, 2018-2019



Fig. 20 - Dramaturgie de plateau 6



Fig. 21 - Dramaturgie de plateau 7



Fig. 22 - Dramaturgie de plateau 8



Fig. 23 - Dramaturgie de plateau 9

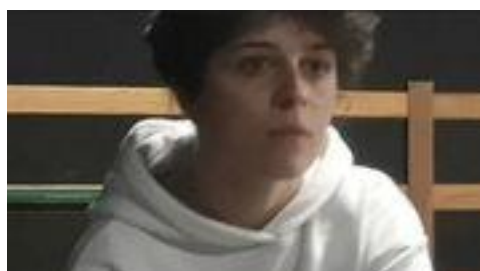


Fig. 24 - Dramaturgie de plateau 10



Fig. 25 - Dramaturgie de plateau 11



Fig. 26 - Dramaturgie de plateau 7



Fig. 27 - Dramaturgie de plateau 12



Fig. 28 - Dramaturgie de plateau 13



Fig. 29 - Dramaturgie de plateau 14



Fig. 30 - Dramaturgie de plateau 15



Fig. 31 - Dramaturgie de plateau 16



Fig. 32 - Dramaturgie de plateau 17



Fig. 33 - Dramaturgie de plateau 18



Fig. 34 - Dramaturgie de plateau 19



Fig. 35 - Entre deux 1



Fig. 36 - Entre deux 2



Fig. 37 - Entre deux 3



Fig. 38 - Entre deux 4



Fig. 39 - Avant le désir 1



Fig. 40 - Avant le désir 2



Fig. 41 - Après le désir



Fig. 42 - Le vrai moi



Fig. 43 - Ah bon

Exploration du vivant-mourant

Dans mes expériences de laboratoire concernant le jeu et l'art de l'acteur, la méthode choisie consiste à se placer à la lisière de l'action scénique et du discours réflexif, au point d'articulation entre l'acte et la pensée. Un autre outil s'impose alors comme décisif à côté de la parole, c'est l'écriture¹¹¹. J'y insiste à chaque fois que possible dans la continuité de mes découvertes, de mes écrits professionnels, car c'est une aide considérable qui m'est apparue délaissée dans le savoir du comédien, sous ses formes variées. En particulier, en premier lieu, en tant que moyen théorique, témoignant instantanément du travail dramatique, puis conceptualisant les trouvailles scientifiques propres à ce secteur. Et, en second lieu, en tant que procédé inventif, créatif, compositionnel et de plateau, traitant ou combinant les matériaux verbo-corporels, dramatiques, scéniques, théâtraux et spectaculaires les plus divers.

Or, dans le cas présent de notre atelier, l'écriture devient un instrument de mise en forme du réel supposé, via le truchement de l'expression et de la traduction que la langue française écrite réalise, si possible immédiatement après le passage sur le plateau. Et ce non seulement quand il est question d'aborder la réalité ainsi que les sensations vécues par les interprètes, mais aussi de formaliser ce qui surgit sur la scène, dans le processus spectaculaire en développement. Le neuropsychiatre Boris Cyrulnik informe « des pouvoirs de guérison que recèle l'écriture »¹¹². Les explications qu'il donne sont claires, directes, et l'argumentation sur la valorisation de l'écrit est recevable à la fois dans le cadre de la recherche comme dans celui du théâtre :

« [...] on écrit pour donner forme à un monde incertain, pour sortir de la brume en éclairant un coin de notre monde mental. Quand un mot parlé est une interaction réelle,

¹¹¹ Voir RABANEL, *Épistémologie de l'art vivant - L'Inversion au cœur du spectacle*, op. cit., p. 147-179 ; *Le Feu sacré du théâtre - Manifeste du réinventisme*, op. cit., p. 27-56 ; *Théâtrologie/2 - L'Art du dialogue*, op. cit., p. 23-26, 111-192, 193-199 ; TRIFFAUX J.-P., « Le double drame de la représentation », dans HELBO A. (éd.), *Performance et savoirs*, op. cit. ; « Le nouvel horizon épistémologique du spectacle vivant », dans HELBO A., BOUKO C. et VERLINDEN É (éd.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, op. cit. ; « Résonances - Expériences autour de la thématique gattienne », in Armand Gatti - *L'Arche des langages*, op. cit. ; « La scène s'en va - Dans quelques instants, le Paradis », *Revue Otrante*, op. cit. ; « Le chœur matriciel - Étude expérimentale de pratiques scéniques », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, op. cit. ; « Texte et théâtre vivant : repérage d'une mutation », dans *La Lettre et la scène : linguistique du texte de théâtre*, op. cit.

¹¹² Dans *La Nuit, j'écrirai des soleils*, Paris, Odile Jacob, 2019, quatrième de couverture. Sur certains plans, l'écriture délivre des messages secrets ou codés, tout en donnant au lecteur des indices afin qu'il puisse pousser plus avant sa compréhension, s'il le souhaite. Pour l'essayiste, c'est une façon de ne pas perdre la mémoire, avec l'oubli du temps ; c'est aussi une sorte de feinte ou de manœuvre par rapport à l'histoire, puisque l'immortalité n'est pas accessible.

un mot écrit modifie l'imaginaire. [...] Les mots écrits possèdent un pouvoir de métamorphose »¹¹³.

Face à l'hypermodernité

De mon côté, si je veux être en phase avec l'expérimentation, de manière à emprunter la voie escarpée qui mène de l'approximation à une forme de vérité, il est temps de passer maintenant aux données de terrain. Voici les résultats qui m'ont frappé : dans les échanges et la pratique quotidienne avec les performeurs en formation, les idées préconçues au sujet de la représentation ont tendance à se radicaliser, à se cristalliser, sous l'influence de la mode, des médias, du virtuel, de l'époque hypermoderne. Aussi la représentation s'en trouve-t-elle dénaturée, déstabilisée, appauvrie. En effet, peu ou prou, elle est assimilée à la reproduction d'une réalité d'aspect excessif, d'essence exagérée, à laquelle on croit néanmoins dur comme fer, par définition, parfois même sans le savoir – et c'est un obstacle imposant auquel la création et la formation sont confrontées. La représentation ainsi conçue conduit à établir un constat alarmant : elle n'est plus qu'un vulgaire simulacre, un mensonge de bas étage, une illusion préfabriquée, une sorte de condensé vicié dans lequel s'est sédimentée une accumulation de stéréotypes sur le théâtre¹¹⁴.

De la même façon, dans le prolongement des commentaires ci-avant sur la formation théâtrale universitaire¹¹⁵, il faudrait s'attarder à l'instant, insister encore une fois, sur des sujets complémentaires importants qui sont mis de côté par les institutions. Ils concernent les critères de recrutement des élèves-comédiens, les prédispositions nécessaires, les prérequis, les groupes de niveaux, la non-sélection et/ou la sélection des candidats, la certification des aptitudes et les autorisations utiles, les évolutions constatées chez le public, les mesures à prendre pour garantir une formation de qualité, ouverte au plus grand nombre, respectueuse des personnes, de leurs situations diverses, de l'équité et de la sécurité dans les ateliers et les cours. Mais le temps manque pour accomplir cette tâche...

Signalons que cette fois-ci l'on est au pied du mur, car l'on est sorti de l'empyrée des idées historico-théoriques, pour entrer dans le vif des pratiques tout en récupérant les contrecoups concrets de l'âge virtuel. Alors, en se métamorphosant tel un voyeur, en tout bien tout honneur, poursuivons le scrutement de l'art performatif par le petit trou de la serrure de la microthéâtrologie, en parlant en quelque sorte debout et plus en position assise, et en ne se privant pas d'examiner, chez nos participants, les gestes, les mimiques, des mains ou du corps, mêmes les plus anodins, sans oublier les muscles, les nerfs, les liquides.

Ce faisant, du côté de l'analyste attentif, il n'est pas vain non plus de se libérer des miasmes, effluves, relents ou scories accumulés, mi-réels, mi-fictifs – bile noire, sang, larmes, fiel, venin, sucre, miel –, pris sur soi-même pour le meilleur et pour le pire, à travers l'inviolable catharsis, tout au long de la descente accomplie au centre névralgique de l'art du comédien, et

¹¹³ *La Nuit, j'écrirai des soleils*, p. 9 et 14.

¹¹⁴ Voir RABANEL, *L'Interdiction du théâtre - Éloge du dialogue et du vivant*, op. cit., p. 80-81.

¹¹⁵ Cf. *supra*.

d'accompagnement scrupuleux de l'apprentissage des jeunes acteurs, durant plus de quarante ans, au total !

Cette situation problématique de l'ère de l'extrême actuel n'est pas apparue tout d'un coup. Elle s'est imposée graduellement ou d'une manière plus anarchique, selon les secteurs, les angles d'observation, les tours de guet scientifiques. Néanmoins, elle fait partie désormais de notre paysage, de notre héritage. Elle doit être traitée en fonction des connaissances, des compétences, d'hier et d'aujourd'hui, sans faire l'impasse sur la nécessité pour la recherche théâtrale de préparer et de rêver l'avenir. Les actuels étudiants, performeurs ou formateurs ont à prendre en charge cet état des lieux, en essayant de le transformer positivement dans l'intérêt général des générations numériques du futur.

Voilà un vaste chantier qui est, si ce n'est en friche, du moins dont les tentatives de prise en main se sont trouvées dans une position instable, déséquilibrée, faute du soutien des structures officielles directement impliquées, voire leur indifférence légendaire, et pour des raisons souvent financières, mais aussi parfois à cause d'une véritable ignorance, ou des négligences pédagogiques, administratives. Et ce compte tenu d'une part d'un système public de formation à deux vitesses, fortement inégalitaire, les grandes écoles¹¹⁶ et les universités, et d'autre part d'une méritocratie à la française à bout de souffle, mais qui, malgré tout, parviennent à se maintenir tant bien que mal¹¹⁷.

Dans ce contexte général, pratiquer l'art dramatique équivaut à faire trivialement « comme si »¹¹⁸ ; c'est une démarche qui consiste à agir avec des gros sabots, en faisant semblant, sans complexe, ni honte ; et tout ce qui est proposé ou véhiculé dans cette zone d'expression est faux, sans précaution, sans subtilité, ni finesse. Même la spontanéité, le naturel, si vénérés et encensés au théâtre, s'inscrivent dans un schéma simplificateur, systématique, voire dans un système quasi obligatoire – et ce n'est pas le moindre des paradoxes non maîtrisés que l'art doit affronter. Un tel dispositif se configure de sorte que la fourberie, la feinte, la singerie, l'hypocrisie, l'in vraisemblance et l'apparence occupent le premier plan. Des tromperies, des billevesées de cet acabit s'alimentent à la source de certains médias, des réseaux sociaux, de la télé réalité, à telle enseigne que cela renforce, exacerbe, une conception unilatérale, déformée, de l'art du théâtre, jusqu'au basculement irrécupérable qui est ainsi occasionné parfois, au niveau artistique, culturel, autant que sur le plan pédagogique, scientifique.

Afin de faire face à l'ensemble des orientations inquiétantes précédentes, de déconstruire en particulier les idées toutes faites, une batterie d'exercices est prévue. La pédagogie de la

¹¹⁶ Cf. les crises dans des établissements prestigieux : au Conservatoire supérieur d'art dramatique de Paris, dirigé à l'époque par Daniel Mesguich, ainsi qu'au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, dirigé par Bruno Mantovani : <http://www.lefigaro.fr/theatre/2013/02/14/03003-20130214ARTFIG00504-conservatoire-la-lettre-des-eleves-retrouvee.php> ; https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/11/16/au-conservatoire-de-paris-la-danse-des-faux-pas_3515052_3246.html ; https://www.lemonde.fr/culture/article/2013/02/20/fronde-etudiante-au-conservatoire_1835277_3246.html (Sites consultés le 12/05/2019).

¹¹⁷ Cf. le projet récent de suppression de l'ENA (École nationale d'administration) : https://www.lemonde.fr/politique/article/2019/04/19/suppression-de-l-ena-le-blues-des-hauts-fonctionnaires-touche-au-c-ur_5452396_823448.html (Site consulté le 12/05/2019).

¹¹⁸ Consulter FLORENCE J., *Art et thérapie : liaison dangereuse ?*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1997.

formation de l'acteur voit s'enchaîner, se succéder, des périodes d'approfondissement des pratiques. Elles se combinent, se complètent, comme les cinq étapes suivantes qui ont été sélectionnées, afin d'en rendre compte dans cet article : 1°) Stade 1 des états de corps (masculin, féminin, neutre, animal) ; 2°) Stade 6 d'interprétations originelles (textes, poèmes, chansons, auditions, scènes ouvertes) ; 3°) Stade 10 des codes (stéréotypisation, déstéréotypisation, vivant-mourant) ; 4°) Stade 15 de dramaturgie de plateau (espace, action, son) ; 5°) Stade 17 d'expression dramatique (représentation, performance, présentification).

Le développement discursif traite seulement des travaux tirés des stades 1 et 6 : états de corps et interprétations originelles. Quant aux stades 10, 15 et 17 : codes, dramaturgie de plateau et expression dramatique, ils sont évoqués au moyen de l'échantillon éclectique des illustrations¹¹⁹ (*cf.* les figures).

États de corps différenciés

Le premier entraînement¹²⁰ vise à demander aux participants de créer des états de corps différenciés¹²¹ : neutre, féminin, masculin, animal. Cette étape a un intérêt utile mais restreint. Elle brouille les pistes, rebat les cartes, entre le réel et la fiction, de manière à perturber l'agencement des lieux communs, des forces dominatrices, ennemis de la création, de l'art et de la vie. Dès lors que les représentations mentales et les actions physiques se font plus incertaines, poreuses, l'alternative consiste à accroître l'entremêlement des faits spirituels et corporels, réels et irréels, en recherchant conjointement un lâcher-prise et une maîtrise rigoureuse. Et ce dans le but contradictoire de déplacer les distinctions inappropriées.

L'exercice entrepris s'applique à hisser le travail hors de l'ornière des préjugés où il s'est enfoncé, à détacher les liens qui le maintiennent arrimés à la matière des bas-fonds de la création. Pas au sens positif où Tadeusz Kantor parle de la matière du rang le plus bas, ou lorsqu'il évoque le fait que l'art de l'acteur est aussi près des poubelles que de l'éternité¹²². Non ! C'est au sens négatif que j'emploie l'expression « la matière des bas-fonds ». Celle-ci pointe les forces adverses qui luttent contre l'émancipation artistique. C'est-à-dire tout ce qui concourt à la perte du sens de l'effort, de la prouesse, de la virtuosité ; à la dégradation de

¹¹⁹ Voir liste complémentaire restante : Stade 2 des matières (eau, air, feu, vent, pierre, verre, terre) ; Stade 3 des espaces (en hauteur, en longueur, en largeur) ; Stade 4 des formes (ronde, carrée, allongée, rectangulaire, étirée) ; Stade 5 des couleurs (noire, blanche, opaque, transparente) ; Stade 7 des costumes (jeans et tee-shirt blanc, etc., de soirée, représentant des métiers manuels et intellectuels, carnavalesques, multicolores) ; Stade 8 du masque neutre et du masque expressif (découverte des organes, commedia dell'arte) ; Stade 9 des actions (début, acmé, fin, espace, temps, scénotope, autonomie, autogénération) ; Stade 11 du pouvoir (faux-pouvoir, impouvoir, pouvoir) ; Stade 12 de l'écriture de plateau (jeu, écriture inventive, rejeu) ; Stade 13 du personnage (démarche, corps, voix) ; Stade 14 de l'expression orale (souffle, résonateurs, phonèmes, jonction, disjonction) ; Stade 16 de la voix (placement, articulation, diction, voix parlée, voix chantée, voix psalmodiée) ; Stade 18 de mise en scène (scénographie, décors, techniques) ; Stade 19 d'improvisation (thème, jeu, retour) ; Stade 20 du drame (primitif, fictif, représentatif) et suivants : des statues, des mouvements, des gestes, des rythmes, des musiques, des répertoires de scène (français, international, classique, moderne, contemporain, actuel), etc. *Cf.* TRIFFAUX J.-P., *Pouvoir et jeu de l'acteur - Entretien en trois analyses sur la méthodologie expérimentale d'une création : de la formation du comédien à la mise en scène*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, décembre 1989 ; « Où est passé le vivant ? - Le masque et les organes dans l'entraînement de l'acteur », *Degrés*, *op. cit.*

¹²⁰ Stade 1 des états de corps (masculin, féminin, neutre, animal).

¹²¹ Lire PRADIER J.-M., *La Scène et la fabrique des corps*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.

¹²² Consulter *Le Théâtre de la mort*, *op. cit.*, p. 162-164, 275.

l'engagement et de la qualité de l'investissement ; à la survalorisation de la complaisance et du non-art¹²³.

Si l'invention des états corporels fournit des avantages précaires, elle soulève, malgré tout, le couvercle de ce qui se présente comme une chape massive de confusions où réalité et fiction s'enchevêtrent. Toutefois, la satisfaction reste encore mince pour le formateur. Il doit imaginer une autre stratégie d'exploration du représentant et de son représenté, de l'original et de sa copie, de l'authenticité et de sa doublure. Dans ce cadre, il s'inspire des distinctions qui existent entre vérité, entendement, réalité, erreur et apparence, en prenant appui sur les considérations schopenhaueriennes, par exemple :

« Le défaut d'entendement se nomme stupidité ; nous verrons plus tard que le défaut d'application de la raison à la pratique est la sottise, que le défaut de la faculté de juger est la simplicité d'esprit [...], et enfin que le défaut partiel ou total de mémoire est la folie. [...] — La vérité est ce qui est correctement connu par la raison, à savoir par jugement abstrait avec raison suffisante [...]. La réalité est ce qui est correctement connu par l'entendement, à savoir par passage correct de l'effet dans l'objet immédiat à sa cause. À la vérité s'oppose l'erreur comme illusion de la raison, à la réalité s'oppose l'apparence comme illusion de l'entendement. [...] — L'apparence se produit lorsqu'un seul et même effet peut être produit par deux causes totalement différentes, dont l'une agit très souvent, et l'autre rarement »¹²⁴.

La mémoire actualisée

J'en viens donc à vous faire part d'une seconde tentative¹²⁵, empirique et pragmatique, réalisée avec les mêmes apprentis-comédiens. Toujours dans le but initial d'investir la représentation et d'accentuer maintenant le contournement des limitations imposées d'entrée de jeu, par la culture et l'éducation. C'est là où j'introduis la présentification, telle qu'elle a été définie dans l'introduction, à savoir le rendre présent expressif, dynamique, ardent, vigoureux, hic et nunc, et ce de façon à déverrouiller la situation moribonde de la représentation, puisque condamnée ici à la duplication des routines expirantes du corps et de l'esprit. Arthur Schopenhauer indique aussi que :

« [...] la forme de la vie ou de la réalité, n'est à strictement parler que le présent [...], et non pas l'avenir ni le passé, lesquels n'existent que dans le concept, dans leur rapport à la connaissance, dans la mesure où ils obéissent au principe de raison. Aucun homme n'a vécu dans le passé et aucun ne vivra jamais dans le futur, car le présent seul est la forme

¹²³ Cf. l'intervention de Peter Brook sur Grotowski et les malentendus qui se sont développés au sujet du travail artistique du maître polonais : https://next.liberation.fr/culture/1999/01/16/grotowski-sort-du-grand-jeu-l-art-comme-vehicule_261289 (Site consulté le 29/10/2018).

¹²⁴ *Le Monde comme volonté et représentation, I, op. cit.*, p. 112.

¹²⁵ Stade 6 d'interprétations originelles (textes, poèmes, chansons, auditions, scènes ouvertes).

de toute vie, tout comme il est sa propriété assurée dont jamais elle ne peut être privée. [...] Car la vie est sûre et certaine pour la volonté, comme le présent l'est pour la vie »¹²⁶.

Cette déclaration philosophique, qui unit le présent et la vie, donne une force absolue au concept de présentification. Et l'objectif de l'acte artistique qui s'ensuit, en tant qu'il vise le devenir vivant, est de placer un repère, d'implanter un jalon matériel autant que sensible, faisant levier entre le préfixe « re » de représentation et le substantif « présentation ». Il s'agit d'examiner si la discrimination entre représentation versus présentation est intéressante, tenable, et si elle engendre des répercussions significatives ou non. En quelques mots, les interrogations suivantes sont à l'ordre du jour : le vivant-mourant présentifié est-il à même de revivifier la reproduction imitative et mimétique, voire de la liquider ? Est-il capable de donner une impulsion vivace, une capacité d'anticipation et de réaction, au jeu, de nourrir substantiellement le drame et le spectacle, de restaurer et/ou d'animer le principe vital et spirituel fondamental, tel qu'il est impulsé par le souffle et la respiration ?

Une telle explication avancée sous la forme d'un questionnement est à prendre comme une façon de parler, une facilité de langage, qui se préoccupe de la pratique théâtrale. Mais il ne faut pas envisager l'élan vital ou le principe spirituel comme des données¹²⁷ extérieures au corps. L'être humain est en effet animé en tant que tel par cet élan, ce principe. Et la formation artistique cherche à les rendre conscients, à les déployer. Dans la tradition aristotélicienne, c'est l'âme qui est la « cause du mouvement vital chez les vivants »¹²⁸.

Pour ce faire, je propose aux acteurs d'interpréter le poème ou le texte qu'ils ont joué six mois plus tôt, à l'audition de rentrée. L'exercice est extrait du stade 6 des interprétations originelles (cf. *supra*). La consigne étant de retrouver, de reproduire l'interprétation initiale, celle de la première fois, sans rien modifier, si possible. Ce type de précepte assez répandu dans l'apprentissage de l'expression dramatique se révèle être un véritable challenge pour les jeunes apprentis, ainsi que pour tout le groupe-classe. Aussi, à plusieurs reprises, j'ai hésité à le mettre en application, et j'y ai même renoncé provisoirement dans mon enseignement, durant une longue période. Les conditions objectives, politiques, sociales, économiques et technoscientifiques ont des répercussions palpables, au niveau esthétique et pédagogique. Guy Debord¹²⁹ l'explique sans détours :

« Quand l'économie toute-puissante est devenue folle, et les temps spectaculaires ne sont rien d'autre, elle a supprimé les dernières traces de l'autonomie scientifique, inséparablement sur le plan méthodologique et sur le plan des conditions pratiques de l'activité des "chercheurs". On ne demande plus à la science de comprendre le monde, ou d'y améliorer quelque chose. On lui demande de justifier instantanément tout ce qui se fait »¹³⁰.

¹²⁶ *Le Monde comme volonté et représentation*, I, op. cit., p. 535.

¹²⁷ Principe, substance.

¹²⁸ Humain, animal, végétal. Cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Âme> (Site consulté le 18/04/2019). Voir sa traduction et sa fonction dans la machinerie théâtrale, in RABANEL, *Théâtrologie/1 - Le Théâtre réinventé*, op. cit., p. 72-80, 268.

¹²⁹ *Commentaires sur la société du spectacle*, op. cit.

¹³⁰ *Idem*, p. 58-59.

Revivre des souvenirs, se remémorer des émotions, refaire surgir des atmosphères révolues, aller à la recherche du temps passé, comme Proust et sa madeleine, tout ce cheminement s'avère parfois une source d'angoisse et de plaisir mêlés, d'autant que la réminiscence n'a pas lieu uniquement dans la tête. La présentification de l'événement théâtral exige une exposition corporelle, en direct, sans délai, immédiate ; une monstration émotionnelle ; une ostension des sentiments¹³¹ ; un partage vécu, vu, écouté ou décrypté par les spectateurs¹³², avec leurs propres yeux, leurs propres oreilles.

Or le poids destructeur qui pèse sur la représentation est un inconvénient supplémentaire, paralysant l'art de la présentification, l'étalage de ses matériaux qualitatifs, de ses propres attributs. Et le groupe des comédiens freine des quatre fers pour que la besogne suggérée ne produise pas le relief, les éclats attendus, les effets vitaux escomptés. Chez les acteurs débutants ou même très aguerris, il serait injuste de ne pas prendre la mesure de la force de perturbation du jugement du public ainsi que du tract. Michel Bouquet, vrai trésor humain et artistique, le rappelle à sa façon, sans ambages :

« [...] à mon âge –, je suis toujours si heureux de jouer Molière. J'en ai besoin. Je ne suis pas infatigable, je suis très fatigué, mais je ne peux pas m'en empêcher. Tenter l'expérience, c'est ce qui me passionne vraiment. Même si je me dis chaque fois que je n'y arriverai pas, j'entends tenir mon rôle physiquement et en justesse. / [...] Mais je passe des nuits blanches à imaginer que je vais bloquer en plein milieu de la pièce, que j'aurai un trou de mémoire. Ce n'est pas du plaisir, c'est une angoisse affreuse »¹³³.

Lutter contre les barricades

Le point de vue est clair, troublant et sans appel. Il faut traiter les difficultés en les affrontant, voire en les esquivant, selon les circonstances du moment, le climat qui règne parmi les apprenants. En considérant qu'il est possible de faire face aux défis à relever et de répondre aux besoins urgents, j'intensifie le travail précédent sur les états de corps, avec le dessein d'estomper les barricades physiologiques, mentales, de manière à dégager un espace pédagogique, esthétique, plus ample, favorisant l'instillation des souvenirs de l'interprétation première, dans la conduite zélée de la présentification.

Les techniques agissant sur la stimulation spirituelle et matérielle du souffle ainsi que de la respiration sont profitables afin de transformer l'artiste dramatique en un « respirant »¹³⁴ à la fois sincère et conscient. C'est la condition qui lui permet d'incarner les caractéristiques du

¹³¹ Cela n'exclut pas la distanciation, y compris dans une autre étape à venir.

¹³² Lire UBERSFELD A., *Lire le théâtre II - L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996.

¹³³ Michel Bouquet *raconte Molière*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2017, p. 18.

¹³⁴ Cf. <https://fr.wikipedia.org/wiki/Âme> : « Le terme original en hébreu *nèphèsh* [נֶפֶשׁ] est employé dans la Bible [...] et montre qu'une "âme" est une personne, et non un animal, ou la vie dont jouit une personne ou un animal. *Nèphèsh* vient vraisemblablement d'une racine qui signifie "respirer". Dans un sens littéral, *nèphèsh* pourrait être rendu par "un respirant" [...]. Le terme français provient du mot latin *anima*, qui a donné "animé", "animation", "animal" ».

Selon une autre source (https://www.persee.fr/doc/rhr_0035-1423_1962_num_161_2_7768, site consulté le 18/04/2019), « la *nèphèsh* est avant tout l'être en tant qu'il est animé, l'animation même de l'être, et non pas un principe ou une substance comme séparable du corps qu'elle anime [...] ».

vivant-mourant, tout en y incorporant les vibrations de l'intérieur du théâtre, grâce au brio et à l'allant déployés.

Suite à ce protocole, les apports artistiques et la dynamisation des propriétés créatives sont plus nets, plus tranchés. La mémoire réactualisée, le vivant du passé réinsufflé, ici et maintenant, contraignent les conventions liées à la représentation à céder des marges, dans le temps du présent immédiat, actuel, à tel point que cela fait sourdre comme des miroitements de signes, de sons, des chatoiements fugitifs et mémoriels de vie. En un mot, l'entrain de la présentification ainsi testée génère une petite bourrasque de vivant, bien reçue par rapport à l'agrégation ou au durcissement des jugements systématiques et extérieurs, liés à la reproduction mimétique, au décalque de la figuration. En fait, le pittoresque de la présentation de la matière affective suscite une déstabilisation des emprunts de façade, des lieux communs généraux et des actes falsifiés relatifs au théâtre vivant.

À la fin du travail situé au confluent du plateau et de la réflexion intellectuelle, je réponds à une comédienne qui m'interroge sur l'implantation, dans le présent, d'un moment de vivant originel issu d'une fraction de durée d'autrefois, afin de procéder en quelque sorte au débridage de la représentation, par l'entremise du jeu de la jonction/disjonction entre la conquête de la vie et la perte de la mort, favorisé par la présentification. Voici les termes de mon explication :

« Il est utile que l'acteur débutant et confirmé sache où il en est de sa manière d'entrer sur le plateau, de se livrer au regard des autres. En revenir à cette première fois où il a présenté son corps et fait entendre sa voix à autrui, ainsi qu'à ses partenaires de jeu ; où il a tenté de rendre présent et son texte et lui-même, n'est pas une simple lubie, un exercice uniquement technique. C'est une base pour sa mémoire, son travail, qui l'aide à apprécier et à mesurer, au fil du temps, les évolutions de son art, de son rapport avec le jeu et la scène. L'écart dans les états de jeu entre la première fois et aujourd'hui, constitue un réservoir d'expériences, un laboratoire pratique, un terrain ou un champ probatoires pour l'action, autant que pour la réflexion. Le comédien a besoin de se nourrir du temps passé et du temps présent. Ce sont ses racines, là où il puise son inspiration, son imaginaire, ses ressources personnelles, intimes ; c'est aussi le lien qu'il a lui-même avec l'art qu'il pratique, ou plutôt qui l'obsède, l'habite. Dans les prestations qui viennent de se succéder sur le plateau, l'on a pu en entrevoir quelques traces. Des sortes d'éclairs ou de fulgurances du rapport des interprètes aux soubassements et aux assises de leur art. Au cours des exhibitions, et à travers chaque cas, chaque bribe, une vision a surgi des essais de remémoration, d'incorporation d'un vivant-mourant présentifié »¹³⁵.

Que ce soit au niveau de l'éclaircissement de ce qui est vivant, présent artistiquement parlant, par rapport à ce qui ne l'est pas, parce que d'aspect mécanique, transi, conventionnel, sclérosé, agonisant, sans élan ni ressort ; que ce soit au niveau de la séparation des arts vivants et des arts non-vivants, dont j'ai déjà parlé et dont il sera encore question plus loin, le déchiffrement des interactions réciproques est à opérer avec discernement. Et ce dans la mesure où la preuve de la matérialité des rétroactions ou des effets ne dépend pas exclusivement d'une saisie logique,

¹³⁵ Intervention orale retranscrite, complétée, rectifiée et précisée. Cours de pratiques de l'acteur de Jean-Pierre Triffaux, dispensés aux étudiants de licence 2, séance de mars 2019, Université Côte d'Azur, CTCL.

cartésienne. Il faut être attentif à l'indicible, à l'invisible, à l'imaginaire, ainsi qu'à la respectabilité des formes de vénération, de croyance, tout en triant le grain de l'ivraie, en dissociant l'opinion et la connaissance afin de ne pas les confondre.

En outre, sur un plan plus général, il est toujours requis de lutter contre l'infiltration des systèmes, des valeurs et des représentations de classe¹³⁶, dans les humanités ou les sciences de l'art, de livrer au lecteur et à l'auditeur les a priori à la base des thèses défendues, tout en n'hésitant pas à signaler les incertitudes, les contingences, inhérentes à la démarche scientifique. Car plus on avance dans l'investigation et plus on se rend compte que beaucoup de choses échappent à l'entendement, à la conscience claire. Mais il convient d'annoncer tout ce qu'il y a à dire sur le moment, quitte à rectifier, à modifier certains éléments en éditant un correctif, lors des prochaines publications.

Or parfois, c'est vrai, le laminoir de la logique rationnelle gomme aussi le sacré, abruse les dimensions spirituelles et sensibles¹³⁷, parce qu'obnubilé par la nécessité de prouver la matérialité des instances explorées, comme lorsque la question de la présence effective ou non de l'âme s'immisce dans la discussion et est rejetée par principe. Sur ce sujet, les propos de Cyrulnik et des auteurs qu'il cite, Despret V. et Pessoa F., devraient éclairer notre lanterne. Il déclare en toutes lettres :

« Si nos âmes étaient fusionnées nous pourrions, sans un mot, nous comprendre, ressentir les émotions des autres, deviner leurs désirs, connaître leurs croyances. [...] “Dès que vous savez lire, vous devenez lecteur”, vous n’êtes plus le même, vous venez de changer d’être humain. “La littérature, comme toutes les formes d’art, est la preuve que la vie ne suffit pas...” La vie n’est que biologique, nécessaire et insuffisante. L’art est la négation de cette vie, le piège des mots crée la sensation d’exister ! La seule réalité, c’est l’âme ; tout ce qui n’est que corps “me paraît frivole et trivial comparé à la pure et souveraine grandeur de mes rêveries... À mes yeux, ces rêves-là sont plus réels” »¹³⁸.

Le reflet de sagesse

La vision qui promeut l'âme au détriment de la vie, du réel et du corps doit être considérée avec attention, au regard du théâtre appréhendé non uniquement en tant qu'art, pratique créative, mais surtout en tant que reflet de sagesse, et même comme philosophie, éthique, à part entière. Il n'est pas le serviteur d'une doctrine dualiste qui s'évertuerait à opposer le corps et l'esprit, la matérialité et l'immatérialité. Au contraire, à travers l'unité de base de l'art verbal et de l'art corporel, c'est un corps réconcilié et harmonisé avec l'esprit auquel l'art théâtral aspire.

C'est la raison pour laquelle il importe de situer la conception artistique, le lieu de la parole, à partir desquels les notions d'âme, de corps, de mental, d'esprit, de cerveau, de sexualité, voire d'intestin, sont envisagées. Et ce y compris par rapport à la représentation et aux relations entre

¹³⁶ Cf. l'élitisme à la française au service de la classe dominante.

¹³⁷ Lire LAPLANTINE Fr., *Le Social et le sensible - Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.

¹³⁸ *La Nuit, j'écrirai des soleils*, op. cit., p. 7 et 14.

toutes les instances précédentes. Le maître de la pensée de Nietzsche ne dissimule pas sa position à cet égard :

« Ce qui prouve aussi que la pulsion sexuelle est l'affirmation la plus nette et la plus véhémement de la vie, c'est que, pour l'homme naturel comme pour l'animal, elle constitue la fin dernière, le but suprême de sa vie. / [...] les parties génitales sont le véritable foyer [...] de la volonté, et ainsi le pôle opposé au cerveau, ce représentant de la connaissance, c'est-à-dire de l'autre côté du monde, le monde comme représentation. Elles sont le principe conservateur de la vie, assurant au temps la vie infinie ; c'est à ce titre, comme symbole de l'affirmation de la volonté, qu'elles ont été vénérées en tant que phallus chez les Grecs, en tant que *lingam* chez les Hindous. La connaissance, par contre, offre la possibilité de l'abolition du vouloir, de la délivrance par la liberté, du dépassement et de la destruction du monde »¹³⁹.

D'après ce qui a été notifié dans la première partie sur la mise en cause de la représentation, dans la vraie vie commune et dans l'art dramatique, les commentaires ne s'appuient pas sur le même type d'arrière-plan, à l'époque numérique comme à l'époque non numérique, d'où les connotations divergentes, les conclusions discordantes. En considérant l'aire culturelle occidentale, anglo-saxonne et européenne, entre en ligne de compte, d'une manière cruciale, l'état dans lequel théâtre et existence se situent en tant que tels, et l'un par rapport à l'autre.

Pour ce faire, un traitement de faveur doit être accordé au miroir déformant qui les rassemble ou les disjoint, à un moment donné des expériences et des événements radiographiés. Comment pourrait-on, comme dans chaque période, ne pas se préoccuper de la vie telle qu'elle apparaît ? Gustave Flaubert ne s'en prive pas quand il nous confie ses souvenirs, dans son magnifique petit livre *Mémoire d'un fou*¹⁴⁰ :

« Elle est triste la saison où nous sommes : on dirait que la vie va s'en aller avec le soleil, le frisson vous court dans le cœur comme sur la peau, tous les bruits s'éteignent, les horizons pâlisent, tout va dormir ou mourir. Je voyais tantôt les vaches rentrer, elles beuglaient en se tournant vers le couchant, le petit garçon qui les chassait devant lui avec une ronce grelottait sous ses habits de toile, elles glissaient sur la boue en descendant la côte, et écrasaient quelques pommes restées dans l'herbe. Le soleil jetait un dernier adieu derrière les collines confondues, les lumières des maisons s'allumaient dans la vallée, et la lune, l'astre de la rosée, l'astre des pleurs, commençait à se découvrir d'entre les nuages et à montrer sa pâle figure. / J'ai savouré longuement ma vie perdue ; je me suis dit avec joie que ma jeunesse était passée [...]. J'ai tout revu, comme un homme qui visite les catacombes et qui regarde lentement, des deux côtés, des morts rangés après les morts »¹⁴¹.

¹³⁹ SCHOPENHAUER A., *Le Monde comme volonté et représentation*, I, op. cit., p. 620-621.

¹⁴⁰ Paris, Pocket, 2001.

¹⁴¹ *Idem*, p. 84.

Au-delà des métamorphoses artistiques contemporaines et postmodernes, l'on ne minimise pas une fois de plus la recrudescence de la haine qui atteint le théâtre¹⁴², les multiples faits de violence, de condamnation, qui ébranlent cet art¹⁴³, ainsi qu'un laxisme, ou bien des négligences, de la part parfois des institutions culturelles, des milieux du spectacle et du show-business. Il est difficile de faire la part des choses, certes, dans une période où la conflictualité accrue la plus banale, tout autant que l'idéologie du ressentiment, viennent se loger dans le lacis des intérêts privés ou publics, dans l'enchevêtrement des activités quotidiennes.

Encore aujourd'hui, tandis que j'écris ces lignes, je reçois des informations que je n'ai pas le loisir ni de recouper ni de vérifier, et donc qu'il faut prendre avec circonspection, mais, si elles sont avérées, elles portent à notre connaissance de nouveaux faits troublants¹⁴⁴, dont je retiens quelques mots extraits d'une tribune parue dans *Le Monde*¹⁴⁵ :

« Pour Eschyle / Les faits sont connus. Le 25 mars dernier à la Sorbonne, des activistes se réclamant de l'antiracisme (militants de la Ligue de défense noire africaine, de la Brigade anti-négrophobie, etc...), ont bloqué l'accès à la représentation des Suppliantes mise en scène dans le cadre du festival Les Dionysies par l'helléniste et homme de théâtre Philippe Brunet. Cette grave agression est survenue après que le metteur en scène eut été "interpellé" sur les réseaux sociaux, explique sur Russia Today Louis-Georges Tin, Président honoraire du CRAN (Conseil représentatif des associations noires), qui, employant un vocabulaire digne d'un tribunal ecclésiastique médiéval, assène : "*Je ne mets pas en doute ses intentions, mais nous disons : l'erreur est humaine, la persévérance est diabolique.*" Au motif que les actrices qui interprètent les Danaïdes formant le chœur, des Égyptiennes dans la pièce, ont le visage grimpé en sombre et portent des masques cuivrés, cela étant assimilé à la pratique du « blackface », il accuse Philippe Brunet de "*propagande afrophobe, colonialiste et raciste*". Il ajoute, dans son réquisitoire qu'"*il n'y a pas un bon et mauvais « blackface », de même qu'il n'y a pas un bon et un mauvais racisme. En revanche, il y a un « blackface » conscient et un « blackface » inconscient.*" [...] Aujourd'hui Les Suppliantes, Exhibit B il y a quelques années, mais aussi, souvenons-nous, Romeo Castellucci accusé de blasphème par des activistes catholiques intégristes pour sa pièce Sur le concept du visage du fils de Dieu. La logique de censure intégriste et identitaire est la même, comme le montre le registre de vocabulaire employé par ces Juges autoproclamés du Bien et du Mal. À quand les autodafés ? Brûler Othello

¹⁴² Voir RABANEL, *L'Interdiction du théâtre - Éloge du dialogue et du vivant*, op. cit., p. 15-25, 99-108 ; la Quinzaine des théâtres 2018, à Nice : table-ronde/conférence (Bibliothèque Louis Nucéra) sur « Théâtre, arts vivants et censure », par l'Université Nice Sophia Antipolis (Université Côte d'Azur, laboratoire CTTEL), section Théâtre du département des Arts, avec Ghislaine Del Rey, directrice de la section Théâtre, Université Nice Sophia Antipolis, Ezéquier Garcia-Romeu, metteur en scène, Renato Giuliani, artiste permanent du Théâtre National de Nice et Jean-Pierre Triffaux, professeur en études théâtrales, Université Nice Sophia Antipolis. Cf. <http://www.nice.fr/uploads/media/default/0001/18/Quinzaine%20des%20Théâtres%202018%20-%20Programme%20BD.pdf> (Site consulté le 15/04/2019).

¹⁴³ À travers la science et l'art, le théâtre, en tant que discipline et matière d'enseignement et de recherche, tente d'accéder, toutes proportions gardées, au rang de la philosophie. Or, dans la société et dans la culture, il subit une exploitation et une pression qui ne cessent de le dévaloriser, de le discriminer.

¹⁴⁴ Cf. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/-artistes-qu-avons-nous-le-droit-de-faire-4226> ; https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/04/11/eschyle-et-le-blackface-ne-pas-ceder-aux-intimidations-telle-est-notre-commune-responsabilite_5448597_3232.html (Sites consultés le 15/04/2019).

¹⁴⁵ *Idem.*

– pour le “blackface” d’Orson Welles. Rappelons-nous que l’Église jadis excommuniait les comédiens »¹⁴⁶.

L’article et le contenu du message indiquent par ailleurs :

« “*Le théâtre est le lieu de la métamorphose, pas le refuge des identités.*” Philippe Brunet en une phrase exprime l’enjeu de cet art – de tout art : pouvoir se sentir être autre que “soi-même” – à travers des personnages, des histoires, et rejoindre ainsi toute l’humanité. “*L’acteur, sur une scène, joue à être un autre, devant une réunion de gens qui jouent à le prendre pour un autre.*” »¹⁴⁷.

Si une telle explication portant sur le jeu de l’acteur est vraie en théorie, elle n’est plus tout à fait exacte dans la pratique, car la société numérique, comme je l’ai déjà signalé, a chamboulé et le statut de la réalité et le statut de la fiction, au théâtre, de sorte à opérer une permutation réciproque des matériaux et de leurs représentations. Ceux-ci sont désormais observables à front renversé. D’où cette réaction identitaire inappropriée, bien sûr, mais illustrant l’état du monde actuel, ainsi qu’une sensibilité à prendre en compte.

Cette polémique visant à dénoncer l’orientation vue comme raciale d’une représentation des *Suppliants*, le premier volet des *Danaïdes* d’Eschyle, mise en scène par Philippe Brunet¹⁴⁸, en rappelle d’autres récentes. Je citerai les deux protestations activistes suivantes : primo contre la vision jugée infamante de *Sul concetto di volto nel figlio di Dio*, de Castellucci¹⁴⁹, et la censure de la scène finale du spectacle qui a eu lieu dans la ville du Mans ; secundo contre l’appropriation culturelle considérée comme inacceptable de *Kanata - Épisode I - La controverse*, de Robert Lepage-Théâtre du Soleil¹⁵⁰. Ces incompréhensions qui se répandent régulièrement, enveniment le débat culturel, sont stimulées par le hiatus malsain, bien que déjà ancien, qui s’agrandit, se creuse, entre les discours théoriques, d’une part, et les expériences vécues dans la vraie vie, d’autre part¹⁵¹.

¹⁴⁶ Extrait d’un courriel du 14/04/2019.

¹⁴⁷ Suite du message précédent envoyé par Dramatica@groupes.renater.fr.

¹⁴⁸ Cf. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/guetteurs-tocsin/a-propos-du-blackface--politique-memoire-et-histoire-105> ;

<https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/guetteurs-tocsin/pour-eschyle-103> ;

https://www.lemonde.fr/blog-mediateur/article/2019/04/15/le-monde-des-lecteurs-culture-eschyle-et-le-blackface_5450429_5334984.html ;

https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/03/29/non-le-masque-grec-n-est-pas-un-blackface_5443329_3232.html (Sites consultés le 19/04/2019).

¹⁴⁹ Cf. http://next.liberation.fr/culture/2018/04/13/romeo-castellucci-censure-au-mans_1643150 ;

<http://www.telerama.fr/scenes/le-pere-le-fils-et-castellucci-transforment-la-merde-en-or-au-festival-d-avignon,70534.php> ;

http://www.lemonde.fr/culture/article/2018/04/18/une-piece-de-romeo-castellucci-censuree-au-mans_5286795_3246.html (Sites consultés le 18/04/2018).

¹⁵⁰ Cf. <https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/-kanata-de-robert-lepage-voyages-vers-la-realite-4228> (Site consulté le 19/04/2019).

¹⁵¹ Cf. *supra* (paragraphe : « Se concrétise...numérique »), plus particulièrement les explications concernant « la nouvelle révolution copernicienne », « le reflet déformant », « le renversement des images », « l’inversion de polarité ».

Hierarchiser les émois et les récriminations

Dans de telles affaires qui agitent, secouent le microcosme du spectacle, des médias, il serait bienvenu aussi de ne pas aligner, niveler tous les types de contestation, pour en tirer des enseignements identiques. Selon moi, il est essentiel de hiérarchiser les émois et les récriminations ainsi suscités. En effet, les capacités de défense des jeunes mineurs qui ont subi les foudres officielles de l'interdiction préfectorale, comme celles du public pris en otage, relativement abandonné par les pouvoirs en place et les corps intermédiaires, lors des représentations du spectacle de Castellucci, dans le département de la Sarthe¹⁵², ne sont pas similaires à celles dont disposent des créateurs et des artistes, tels que Robert Lepage et Philippe Brunet, pour assurer leur bonne foi, faire valoir leurs intentions louables, et mobiliser leurs réseaux nationaux et internationaux.

En conséquence, l'épistémologue-théâtrologue se préoccupe aussi de l'éthique en se questionnant sur le rapport à l'univers, afin de savoir s'il est source d'« étonnement philosophique » ou d'« angoisse psychique »¹⁵³. De même, au-delà de son pré carré de scientifique, il ne serait pas inconvenant qu'il s'intéresse à des sujets plus larges ayant des implications politiques, idéologiques, sociales, comme ceux qui sous-tendent les questions suivantes :

- Pourquoi, d'un côté, les pires fausses informations¹⁵⁴, commentaires malveillants ou accusations se colportent dans la société, à travers les réseaux sociaux ?
- Comment se fait-il, de l'autre, qu'en réaction la bien-pensance empêche¹⁵⁵, dans des circonstances prouvées, de parler, de s'exprimer, de créer, de rendre compte, de témoigner, d'alerter¹⁵⁶, d'informer, d'appeler à l'aide, de dire ce qui se passe ?

À ce propos, dans *L'Art du politiquement correct*¹⁵⁷, Isabelle Barbéris souligne, à juste titre, les enjeux de ce qu'il est convenu de nommer le « politiquement correct » ou la « bien-pensance » :

« Les deux expressions sont restées transpolitiques et ambivalentes mais désignent conjointement le mode d'énonciation clientéliste et démagogique du pouvoir : l'instance même du pouvoir. Elles sont aujourd'hui employées de manière à peu près équivalente. Leur contexte d'apparition et de remise en jeu est éloquent : dans le cas de l'expression

¹⁵² Théâtre Les Quinconces - l'Espal - scène nationale.

¹⁵³ Cf. Luc Ferry, <https://www.radioclassique.fr/radio/emissions/week-end-classique/mots-de-philo/>. Le philosophe explique en substance les différentes sortes d'étonnement ou d'angoisse entre la psychanalyse, la philosophie et la science. Psychanalyse : angoisse de désintringation de la personnalité, de conflit et de déchirement psychiques. Philosophie : étonnement philosophique sur le fait qu'il existe un monde ou qu'il n'existe rien (néant). Science : recherche des causes qui sont à l'origine de tel ou tel objet du monde, de tel ou tel phénomène.

¹⁵⁴ Cf. <https://fr.wiktionary.org/wiki/infoc> (Site consulté le 16/04/2019).

¹⁵⁵ On est bien loin de la « démocratie directe, quand le peuple parle au peuple ». Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Démocratie_directe ; <https://www.revue-ballast.fr/labecedaire-de-jean-paul-sartre/?pdf=28067> (Sites consultés le 18/04/2019).

¹⁵⁶ Dans l'existence quotidienne, il n'est pas rare d'observer que des décisions vont à l'encontre du bon sens. De sorte que des agissements fautifs se trouvent parfois valorisés, alors que cela devrait être plutôt les comportements respectueux du bon fonctionnement des activités. Et ces derniers sont souvent pénalisés, voire leurs auteurs même rabroués ou punis.

¹⁵⁷ Paris, PUF, 2019.

américaine, il s'agit de la polémique qui naît après l'abolition de la ségrégation en 1964 et qui reproche aux militants une dérive inquisitoriale (*hystérésis* bourdeusienne) et une dégradation du débat démocratique. En France, le retour en gloire de la dénonciation des bien-pensants est flagrant lors du tournant socialiste de 1981. Il est particulièrement virulent du côté des situationnistes, qui voient dans la social-démocratie de marché la consécration de la métabolisation des oppositions et des antagonismes, qu'ils sont toujours les plus perspicaces à déceler »¹⁵⁸.

Le théâtre et son vivant-mourant sont en prise directe avec les problèmes politiques, humains, culturels les plus nobles comme les plus atroces, sordides. Ainsi, dans le spectacle *La Reprise - Histoire(s) du théâtre (I)*¹⁵⁹, quand Milo Rau raconte un événement tragique qui a « traumatisé la Belgique : le meurtre homophobe d'Ihsane Jardí, assassiné en 2012 », il reconstitue « l'enquête de manière à la fois documentaire et allégorique ». C'est pour le metteur en scène « le moyen de nous ramener à la naissance de la tragédie ».

Même si l'écume des jours se dissoudra aussi vite qu'elle est apparue sous les feux des projecteurs ; même si les soubresauts du tumulte quotidien s'effaceront de la mémoire à plus long terme, l'évocation du crime homophobe par Milo Rau témoigne de résurgences obscures, tenaces, ignobles. Elles ont trop l'habitude d'être traitées comme des épiphénomènes, d'être considérées comme des faits divers accessoires, alors qu'il faudrait s'assurer, en vérité, que ces dernières ne s'alimentent pas à des foyers de terreur souterrains ; qu'elles ne représentent pas la partie émergée de tragédies à venir, ou le signe avant-coureur d'une lame de fond sociétale ignominieuse, d'une ampleur inimaginable.

Heureusement, comme je viens de le décrire, il se produit aussi des phénomènes riches, porteurs d'avenir, au moment où l'on confronte représentation et présentification, êtres humains et réalités non-humaines, à partir d'un plan stratégique, technique, artistique, pratique et théorique. Mais tout cela dépend des expériences ou des événements étudiés, de leurs détails examinés à la loupe. Il n'est pas question d'en déduire que les acquis sont reproductibles, ni d'extrapoler les observations consignées dans ces pages.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 41-42.

¹⁵⁹ Cf. <http://www.nanterre-amandiers.com/2018-2019/la-reprise-histoires-du-theatre-i/> ; https://fr.wikipedia.org/wiki/Milo_Rau ; <https://www.youtube.com/watch?v=b47Sif9Dsc8> ; <https://www.youtube.com/watch?v=huHcnj122L0> (Sites consultés le 18/04/2019).

Annexe III

Cours de pratiques de l'acteur, licence 2 d'Études théâtrales,
Université Côte d'Azur, CTEL, 2018-2019



Fig. 44 - Essai de corps neutre 1



Fig. 45 - Essai de corps neutre 2



Fig. 46 - Essai de corps neutre 3



Fig. 47 - Essai de corps neutre 4



Fig. 48 - Essai de corps féminin 1



Fig. 49 - Essai de corps féminin 2



Fig. 50 - Essai de corps féminin 3



Fig. 51 - Essai de corps féminin 4



Fig. 52 - Dramaturgie de plateau 20



Fig. 53 - Dramaturgie de plateau 21



Fig. 54 - Dramaturgie de plateau 22



Fig. 55 - Dramaturgie de plateau 23



Fig. 56 - Dramaturgie de plateau 24



Fig. 57 - Dramaturgie de plateau 25



Fig. 58 - Dramaturgie de plateau 26



Fig. 59 - Dramaturgie de plateau 27



Fig. 60 - Dramaturgie de plateau 28



Fig. 61 - Dramaturgie de plateau 29



Fig. 62 - Dramaturgie de plateau 30



Fig. 63 - Dramaturgie de plateau 31



Fig. 64 - Dramaturgie de plateau 32



Fig. 65 - De l'avant 1



Fig. 66 - De l'avant 2



Fig. 67 - Sans attendre 1



Fig. 68 - Sans attendre 2



Fig. 69 - Sans attendre 3



Fig. 70 - Renversement 1



Fig. 71 - Renversement 2



Fig. 72 - Déploiement 1



Fig. 73 - Déploiement 2



Fig. 74 - Déploiement 3

Capacités de la présentification

Dans la mouvance de l'action¹⁶⁰, la présentification met en évidence non seulement les capacités critiques et tactiques du théâtre-spectacle, mais aussi la force de contestation qu'il représente par rapport au contexte existant, à l'état de la société dans lequel il s'inscrit. L'art dramatique se transfigure, sur le plan théorique comme pratique, en une véritable philosophie du monde. Il fait apparaître, révèle au grand jour les peurs et les manques corporels, spirituels, d'une lignée d'individus. Il sert en quelque sorte, en raison de l'intensité de sa présence, à la fois d'attrape-leurres, de piège aux illusions, et en même temps de répulsif vis-à-vis des fausses vérités, des invraisemblances, qui dominent le quotidien. Il assume le négatif, ce qui est en creux, concave, par rapport à l'existence du moment qui, elle, supporte le positif, ce qui est en relief, convexe.

Mais le face-à-face entre les dimensions vitales et théâtrales n'est jamais définitif, ni surtout immobile. C'est un jeu sémillant, raffiné, évolutif. C'est pourquoi dans des moments singuliers, historiques ou culturels, la relation ludique a la faculté d'interférer dans les moindres recoins de la configuration existentielle et théâtrale, en brouillant ou en inversant d'une manière occasionnelle ou plus fondamentale les instances respectives, les rapports qui les régissent. En ce cas, les combinaisons laudatives et dépréciatives changent de camp. Une telle combinatoire a des ressorts souples ainsi que des qualités réactives puissantes, susceptibles de s'adapter à l'instantanéité des changements suscités par l'art de la présentification.

Ce qu'il faut dire, par ailleurs, c'est que la confrontation au vivant-mourant représente une épreuve psychologique pour la personne privée, hors du contrat pédagogique et artistique. Et ce autant pour les apprentis-performeurs que pour les formateurs ou les artistes confirmés. Pour peu que ces derniers n'aient pas tout à fait le cuir tanné, qu'ils soient des êtres sensibles, ils

¹⁶⁰ Consulter BERTHOZ A. et PETIT J.-L., *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006.

subissent les affres des révélations qui surgissent du travail réalisé en commun entre l'enseignant et les enseignés, à l'issue des activités de présentification.

Le heurt concurrentiel

Car la bataille entre les protagonistes, les amis ou les ennemis, l'existence et le théâtre, fait le ménage et met en exergue une série de principes concrets : ceux qui fonctionnent et ceux qui dysfonctionnent ; un ensemble de valeurs tangibles : celles qui s'approchent de ce qui est juste et celles qui flirtent avec ce qui est désaccordé. Le heurt concurrentiel entre mentir et dire vrai fini, plus ou moins, d'une façon latente ou apparente, par livrer son verdict en scindant en deux sous-groupes les vérités et les bobards. Le cri « appelant à la construction d'une société où il serait enfin possible de mener une vie digne de l'être humain », lancé par Bernanos, n'est pas vain. L'« apologie de la liberté est une étonnante préfiguration de la mondialisation et des délocalisations »¹⁶¹ :

« Je crois que cette restauration de l'esprit de jeunesse se fera sur tous les plans de la pensée, de l'action – de la Morale et de l'Art. Je souhaite de toutes mes forces un renouvellement, par l'esprit de jeunesse, non seulement des vérités, mais, j'ose le dire, des erreurs mêmes. Tout vaut mieux que de vivre dans un monde où les erreurs et les vérités se trouvent également si défigurées par la corruption qu'il est difficile de les distinguer entre elles, ce qui entretient chez les lâches et les imbéciles l'effroyable illusion d'un accord possible non pas entre les adversaires de bonne foi, mais entre des doctrines exsangues, grâce à de honteux subterfuges qui déshonorent les antagonistes sous prétexte de les réconcilier »¹⁶².

En urgence, le théâtre s'attèle en agissant à la tâche de déminage des ruses qui mêlent exactitudes et méprises. Mais une telle épreuve d'incarnation de la raison par la preuve de l'action, qui n'évite pas le constat de la perte de contact charnel avec autrui, avec les bases concrètes de la réalité, où l'individu « vidé de sa substance » devient un spectre, une ombre, un zombi¹⁶³, génère du stress, décuple l'anxiété au quotidien. C'est ainsi que mes étudiants élaborent un spectacle improvisé tout en douceur, *Vers à Citer*, présenté comme une « performance collective réalisée en écriture de plateau, entre théâtre et jeux corporels... » La création est introduite par cet entrefilet :

« Au commencement, il y avait une salle de classe, une cour de récréation, un jeu d'enfant, quand sans prévenir retentit l'adolescence. / C'est la fin des cours, le moment où le soi rencontre l'autre, comme une invitation à grandir, une fête ; comme une danse,

¹⁶¹ Dans *La France contre les robots*, Paris, Le Castor Astral, 2017, quatrième de couverture.

¹⁶² *Idem*, p. 143-144.

¹⁶³ Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/zombi/substantif> (Site consulté le 29/04/2019).

un contact. / Certains se trouvent, d'autres se cherchent. / Les rencontres sont parsemées de 1000 histoires qui n'en sont qu'une, celle de la vie, comment la traverser ? »¹⁶⁴.

Et ce n'est pas un pur fantasme dématérialisé, puisque les acteurs sont conduits à métamorphoser le professeur et sa classe en ombres marionnettiques, lesquelles sont présumées transcender, par ce moyen artistique palpable, les écueils circonstanciels. Car toute personne prisonnière d'un tel univers, c'est-à-dire où la communication et autrui se dérobent sans cesse, se sent plus ou moins menacée dans son intégrité, tenaillée par une détresse ontologique qui prend de l'ampleur, augmente, et se manifeste sous la forme d'une tension diffuse, d'une sorte de nervosité générale.

L'impression ressentie alors est la suivante : tout ce qui est réalisé est enlevé aux principaux interlocuteurs, ou se dilue par sa nature même dans l'irréalité de la société. De ce fait, les impacts de la présence entre les personnes glissent instantanément, comme l'eau sur les plumes d'un canard. L'individu habite de moins en moins son corps, sa vie intérieure. Il est hors sol, hors de son corps. C'est pourquoi un des objectifs de la formation théâtrale est dédié d'une manière contrainte au traitement de ce problème. Il consiste à se consacrer avec insistance à l'apprentissage de la prise de possession individuelle du corps.

Face à cette gamme d'inconvénients, qui perturbent aussi bien la réalité que la fiction, certaines écoles se mettent à pratiquer le yoga avec les élèves¹⁶⁵, tandis que dans les cours d'art dramatique, il n'est pas rare de voir se prolonger la durée des séances de relaxation, de concentration, voire de massage, à la demande même des participants qui se disent épuisés par les sollicitations extérieures incessantes, et les soucis qui vont avec¹⁶⁶.

Étrangetés comportementales

Or, dans cette visée et cette optique, le rendre présent du vivant-mourant de l'action et de l'événement joue un rôle capital. Il met en évidence les étrangetés comportementales. En langage courant, le professeur demande aux apprentis-comédiens « d'investir leur carcasse, de rentrer dans leur corps comme on rentre dans une boîte ». Et le contact avec le partenaire réclame aussi une nouvelle démarche de conversion de l'être humain ainsi que de son environnement. Si les conditions le permettent y compris provisoirement, l'évitement du virtuel, de la déréalisation, devient parfois une condition sine qua non pour la mise en œuvre concrète du retournement des valeurs, ainsi que des entités en présence.

¹⁶⁴ Spectacle mis en scène par Louise Lastricani et Laure Sauret, représenté à l'Espace Magnan, salle Jean Vigo, à Nice, le 26/04/2019 (cf. la brochure du spectacle).

¹⁶⁵ Cf. le film sur le yoga, *Debout*, de Stéphane Haskell. « Le yoga a reconnecté le bas et le haut de mon corps, qui était coupé en deux, et m'a permis de mettre mon corps et mon esprit en "union" pour guérir [...]. / Dans un collège à Gardanne, près d'Aix-en-Provence, grâce à leur professeur d'anglais Sylviane Vincent, des élèves découvrent le yoga à l'école et ses effets sur la concentration et la vie sociale. » (brochure de présentation du film). Reste à savoir si le yoga est une pratique à encourager chez les jeunes enfants ?

¹⁶⁶ Ces dernières années, les cas des étudiants-comédiens dans un état d'agitation stérile sont plus nombreux. La durée des moments de déconcentration ou bien de fatigue est plus longue. Du point de vue de la recherche, ces éléments aléatoires mais récurrents sont apparus symptomatiques, signifiants, au niveau de notre enquête sur les stéréotypes et la défaite de la représentation.

Les tranches de vie extraites des pratiques théâtrales, telles que celles qui sont décrites dans ce texte, illustrées par des schémas ou des bouquets de captures d'écran, font cause commune avec bien d'autres expériences, témoignages, récits, provenant soit des brèves de comptoir recueillies après la représentation, soit indifféremment des micro-existences de la vie de scène, des coulisses, des halls d'entrée des salles de spectacles, des arrière-cours des théâtres, des foyers, des écoles, des espaces de formation et de répétition. L'on apprend beaucoup sur la représentation et ses conditions réelles, en flânant dans les coursives de l'Opéra Garnier, comme Hélène Marquié le raconte dans un article sur la danse¹⁶⁷ :

« Agressions et Harcèlements / La vie quotidienne dans les coulisses était celle d'une communauté régie par des hiérarchies très fortes. Les élèves et les danseuses du corps de ballet se trouvaient, avec les marcheuses, en bas de celles-ci. La pléthore de récits et d'images sur la vie intime des danseuses, les tractations entre les mères, leurs filles et de riches abonnés admis au foyer, ont invisibilisé une réalité beaucoup moins glamour : celle du harcèlement et des violences sexuelles auxquelles les danseuses étaient soumises, à l'Opéra et dans les théâtres. Les maîtres de ballet ou régisseurs avaient tout pouvoir sur elles, décidant des amendes, des engagements, des avancements, des distributions. Monnayer ces derniers contre des relations sexuelles était pratique courante »¹⁶⁸.

En un sens, le vécu ressaisi ici entre en résonance avec la toute petite histoire du spectacle, mais aussi avec la grande et belle histoire des événements d'une époque. Je pense à celle des gens qui vivent le spectacle au jour le jour, sans autre forme de procès : spectateurs réguliers, publics occasionnels, amateurs, badauds ; puis à celle des professionnels ou des spécialistes qui s'y engagent corps et âme : artistes, enseignants, chercheurs, critiques ; ensuite à celle, bien sûr, des créateurs : Delbono, Lacoste, Castellucci, El Khatib, Fabre, Murgia, Liddel, Dante, Pommerat ; et enfin à celle qui sert de fil rouge à cet exposé, l'histoire de la défaite illusoire de la représentation et des enjeux chaotiques du vivant-mourant de la présentification, dans les arts du spectacle.

L'incendie de Notre-Dame

C'est ainsi, par exemple, que le drame mondial de l'incendie de Notre-Dame¹⁶⁹, à Paris, a révélé que l'édifice, représentant des traces de 850 ans d'histoire, voire plus, était bien plus qu'une cathédrale¹⁷⁰. Ses vieilles pierres, la forêt de sa charpente médiévale, la flèche de Viollet-le-

¹⁶⁷ « Le prestige de l'Opéra couvre tout. Les coulisses de la danse à l'Opéra Garnier - 1875-1914 », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, Histoire des coulisses, n° 281, janv.-mars 2019-1, p. 73-86.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 83-84.

¹⁶⁹ Cet exemple tiré de l'actualité récente n'a pas été encore numéroté ni référencé en tant que stade, dans la nomenclature des exercices de formation de l'acteur. Il fera partie probablement du stade x des relations du théâtre avec les faits et les événements extérieurs.

¹⁷⁰ Cf. <https://www.lejdd.fr/Societe/notre-dame-de-paris-pres-de-900-ans-dhistoire-et-bien-plus-quune-cathedrale-3893050> ;

https://www.youtube.com/watch?v=gMj2IAIV_XQ ;

<https://www.laprovence.com/video/incendie-de-notre-dame-de-paris-des-traces-de-900-ans-d-histoire-sont-perdues-a-jamais/x75xckk> ;

Duc, ses trésors rares et uniques, sa réputation au-delà des frontières de la France, avaient façonné un lien humain, symbolique, religieux, émotionnel ou républicain très fort avec l'ensemble des Parisiens, de la population française et internationale, avec la nation, le monde, entraînant un sentiment de partage collectif, voire de dépassement, de transcendance. Comme l'a souligné un commentateur à la télévision¹⁷¹, dans la tempête de feu qui a embrasé le monument dédié à la Vierge Marie¹⁷², le 15 avril 2019, Notre-Dame « a rappelé, dans le ciel de Paris, qu'elle était vivante et donc mortelle ».

Il n'en faut pas plus pour signifier, symboliser, expliquer ce que je désigne par l'expression le *vivant-mourant présentifié*. Sans hésitation, l'on comprendra que l'événement créé et provoqué par l'incendie, hautement spectaculaire avec l'embrasement, les flammes, la fumée, les crépitements, les étincelles, les braises, l'odeur, les couleurs dans la nuit, la consommation frénétique de la charpente par le feu, ainsi que l'effondrement de la flèche, donne à voir, à imaginer, ce à quoi consiste le *presque* vivant-mourant.

C'est le moment d'acmé du spectaculaire qui rend l'âme, lorsque le joyau du gothique primitif, rayonnant¹⁷³, s'écarte de la vie en s'avançant vers la mort. D'où l'effectivité, la concrétisation qu'un tel fait divers exemplaire apporte au contenu de cette étude. À travers la présentification, l'événement entend faire vibrer le chef-d'œuvre de l'intérieur¹⁷⁴ et rendre l'âme au spectaculaire¹⁷⁵. Un peu comme si l'on contemplant les sculptures alanguies sur les réceptacles funéraires des églises ou des musées :

« Il est si doux de se figurer qu'on n'est plus ! Il fait si calme dans tous les cimetières ! Là, tout étendu et roulé dans le linceul et les bras en croix sur la poitrine, les siècles passent sans plus vous éveiller que le vent qui passe sur l'herbe. Que de fois j'ai contemplé, dans les chapelles et les cathédrales, ces longues statues de pierre couchées sur les tombeaux ! Leur calme est si profond que la vie d'ici-bas n'offre rien de pareil [...] »¹⁷⁶.

Par conséquent, le drame causé par le feu démontre que l'architecture, la sculpture, l'artisanat, dans des conditions et des circonstances à explorer, à détailler, sont susceptibles d'être appréhendés tels des arts presque vivants¹⁷⁷, à cause de certains aspects, de certaines répercussions. En particulier lorsque les liens intimes, profonds, reliant les êtres humains et les bâtiments, les êtres humains et les objets, font que les personnes vibrent avec la toiture, la nef,

https://fr.wikipedia.org/wiki/Charpente_de_Notre-Dame_de_Paris ;
<https://www.nationalgeographic.fr/histoire/2019/04/notre-dame-de-paris-800-ans-dune-histoire-complexe>
(Sites consultés le 19/04/2019).

¹⁷¹ Cf. <https://www.france.tv/france-2/envoye-special/951101-envoye-special.html>
(Site consulté le 19/04/2019).

¹⁷² Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_Notre-Dame_de_Paris#Nef (Site consulté le 25/04/2019).

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ À savoir sa beauté, son histoire, ses arts (architecture, sculpture, artisanat, etc.) ; les sentiments vécus, les émotions éprouvées par la population, etc.

¹⁷⁵ À savoir à l'incendie (au feu, aux flammes, à la fumée, aux bruits, etc.) et à ses conséquences.

¹⁷⁶ FLAUBERT G., *Mémoires d'un fou*, op. cit., p. 107.

¹⁷⁷ Quand je dis « *presque* vivant » pour désigner la cathédrale, ce n'est pas parce qu'elle n'a brûlé que partiellement. C'est parce que l'architecture (et la sculpture également) et le monument qui la représente ne peuvent pas être considérés comme des arts pleinement vivants. Et ce pour les raisons exposées dans ce texte.

le transept, les poutres, les piliers, les bas-reliefs, les rosaces, les vitraux, les pentures, les statues, les tableaux, les reliques, les tours, les œuvres d'art¹⁷⁸. L'on est en osmose avec la valeur symbolique et immatérielle que la culture d'un pays est à même de représenter, sans que l'on puisse en évaluer le prix réel. L'écrivain Georges Bernanos s'attache à en donner les raisons :

« La culture française ne s'enseigne pas, comme une science. C'est une œuvre commune à tous, une entreprise universelle à laquelle chacun peut apporter ce qu'il possède – une alliance, une amitié, une fraternité. [...] il ne faut pas la chercher seulement dans les livres, elle est dans les hommes, dans les œuvres sorties de mains d'hommes, et les plus humbles ne sont pas les moins précieuses – je dis les œuvres des hommes, sorties de leurs mains, des mains ouvrières et paysannes [...] lorsque vous pensez à la France, si vous ne l'avez jamais vue, ne pensez pas d'abord à ses bibliothèques et à ses musées, mais à ses belles routes pleines d'ombre, à ses fleuves tranquilles, à ses villages fleuris, à ses vieilles églises rurales, six ou sept fois centenaires, [...] à nos vieux palais construits si près du sol [...]. Et lorsque vous pensez à notre littérature, pensez-y comme à une espèce de paysage presque semblable à celui que je viens de décrire, aussi familier, aussi accessible à tous, car nos plus grandes œuvres sont aussi les plus proches de l'expérience et du cœur des hommes, de leurs joies et de leurs peines. [...] Nos champs, nos villes, nos palais, nos cathédrales ne sont pas le symbole de notre liberté, mais notre liberté même [...] »¹⁷⁹.

C'est bien d'une culture sensible, vivace, libre, dont il est question avec cet événement tragique, qui met en action, en scène, à la fois la « mort symbolique » de la basilique mineure endommagée par le feu, partiellement détruite, mais sauvée in extremis par les pompiers, ainsi que le « deuil » et l'« activateur d'attachement » qui se manifestent dans l'opinion publique, comme l'a déclaré également Boris Cyrulnik au Journal de 20 heures de France 2¹⁸⁰.

La cathédrale mythique¹⁸¹ devient l'archétype du presque vivant-mourant rendu présent sous nos yeux incrédules. Et ce y compris si l'on tente d'y percevoir également la flambée métaphorique d'un monde proche de l'agonie¹⁸². Toutefois des appréciations nuancées et techniques sont à apporter quant à la nature des interactions entre humains et non-humains, entre la souffrance des citoyens-spectateurs et celle des pierres, des colonnes, des piliers, des arcs-boutants, des collatéraux à voûtes, des gargouilles, des chimères¹⁸³.

C'est pourquoi je parle d'art *presque* vivant-mourant, et non pas vivant-mourant au sens plein du double concept. L'adverbe introduit une légère restriction d'intensité qui montre que

¹⁷⁸ Cf. l'article de DE MOULINS-BEAUFORT É., « Les Parisiens, touchés dans leur chair », dans *Le Monde*, du 18/04/2019, p. 29 ; https://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_Notre-Dame_de_Paris#Nef (Site consulté le 25/04/2019).

¹⁷⁹ *La France contre les robots*, op. cit., p. 153-154.

¹⁸⁰ Du 21/04/2019. Cf. <https://www.france.tv/france-2/journal-20h00/> (Site consulté le 22/04/2019).

¹⁸¹ Cf. la documentation, « Notre-Dame, la construction d'un mythe », dans *Le Monde*, du 18/04/2019, p. 30-31.

¹⁸² Cf. l'article de MADELINE F., « Les flammes de Notre-Dame, c'est notre monde qui brûle », dans *Le Monde*, du 18/04/2019, p. 28 ; l'intervention du recteur de Notre-Dame qui voit, en substance, dans la catastrophe qui a ravagé l'édifice le signe divin d'un chemin de purification pour revenir à l'essentiel : <https://www.france.tv/france-2/stupefiant/stupefiant-saison-3/975281-special-reconstruction.html> (Site consulté le 07/05/2019).

¹⁸³ Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Cathédrale_Notre-Dame_de_Paris#Nef (Site consulté le 25/04/2019).

la quantité maximum n'est pas atteinte, ni accessible de toutes façons, ni du côté du vivant¹⁸⁴, ni du côté du mourant, et ce même s'il s'en faut de peu pour l'art de l'architecture, ou comme symbole éventuel d'une civilisation en danger. D'ailleurs, d'autres propos de Georges Bernanos, bien que pouvant paraître datés, font écho à ce moment singulier de l'histoire immédiate, en fournissant des précisions utiles à notre compréhension d'aujourd'hui :

« Une civilisation ne s'écroule pas comme un édifice ; on dirait beaucoup plus exactement qu'elle se vide peu à peu de sa substance, jusqu'à ce qu'il n'en reste plus que l'écorce. On pourrait dire plus exactement encore qu'une civilisation disparaît avec l'espèce d'homme, le type d'humanité, sorti d'elle »¹⁸⁵.

Ce que l'homme de lettres dit de l'effondrement de la civilisation pourrait s'appliquer en partie à la représentation et au drame de l'extrême contemporain, en tant qu'ils sont vaporisés, c'est-à-dire vidés de leur substance interne, après un long cheminement à travers les temps passés. Et c'est suite à leur dévitalisation progressive que, tout en étant remplacé par le « drame-de-la-vie »¹⁸⁶, le principe directeur du « drame absolu »¹⁸⁷, du « drame-dans-la-vie »¹⁸⁸, perd sa force, sa cohérence. De là, des parcelles participant à la vitalité fédératrice de l'archipel performatif s'émoussent, jusqu'à détériorer la cohésion de la structure d'ensemble composant l'action dramatique ; jusqu'à déstabiliser les assises de la duplication mimétique ; et jusqu'à produire au final leur délitement en mille éclats¹⁸⁹. On peut faire référence aux explications de Clément Rosset¹⁹⁰ qui met en lumière la pensée de Platon :

« [...] le caractère non duplicable de la réalité aboutit à une dépréciation de l'objet sensible, auquel il est précisément reproché de ne pouvoir être le double, ni de lui-même en tant que sensible, ni de l'autre en tant que réalité primordiale. Ce qui signifie que l'impossibilité du double vient paradoxalement démontrer que ce monde-ci n'est justement qu'un double, ou plus précisément un mauvais double, une duplication falsifiée, incapable de redonner ni l'autre, ni elle-même, bref une réalité apparente, entièrement tissée dans l'étoffe d'un "moindre être" qui est à l'être ce que le succédané est au produit véritable »¹⁹¹.

De l'extension à l'âme

¹⁸⁴ Lire ZWEIG St., *Seuls les vivants créent le monde*, Paris, Robert Laffont, 2018 ; FRANÇOIS A. et WORMS Fr. (dir.), *Le Moment du vivant*, Paris, PUF, 2016.

¹⁸⁵ Dans *La France contre les robots*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁸⁶ Sarrazac. Cf. *supra*, I – Mise en cause de la représentation.

¹⁸⁷ Szondi.

¹⁸⁸ Sarrazac.

¹⁸⁹ Cf. *supra*. Consulter MICHAUD Y., *L'Art à l'état gazeux - Essai sur le triomphe de l'esthétique*, *op. cit.*

¹⁹⁰ *Le Réel et son double*, *op. cit.*

¹⁹¹ *Idem*, p. 59-60.

Dans cette perspective, la mutation de la représentation en présentation se fortifie partiellement. De ce fait, ni l'unité relative du théâtre, de son double, ou du drame, de sa copie, ni la source active de la création globale ne parviennent désormais à s'extérioriser. Ce sont davantage les restes éclatés, les vestiges diffus, de la performance qui animent, pilotent l'événement, à leur tour.

En considérant le drame tel un chaudron formel, substantiel, tel un creuset artistique, alchimique, l'on relève un changement d'adéquation entre les réalités en présence, d'une part, et une diminution des efforts d'approfondissement des éléments disponibles, d'autre part. Sur le plan épistémologique, un modèle remplace un autre : la focalisation du drame traditionnel¹⁹² cède la place à l'extension de l'action rénovée¹⁹³ ; la structure large, concentrée sur les points de la représentation¹⁹⁴ et ajustée à l'œuvre, se retire en faveur du fragment réduit, accordé à la présentation¹⁹⁵ et élargi à l'événement.

En reprenant l'illustration en rapport avec l'architecture, même si l'on accepte de considérer que les matériaux inanimés, le verre, le bois, le plomb ou le calcaire ont une âme, une présence, un effet, et qu'ils agissent sur les humains, il est plus difficile d'admettre en toute impartialité qu'ils éprouvent, en retour, de la tristesse, de la douleur au contact du commun des mortels ! Sans ignorer pour autant les dimensions poétiques, littéraires, artistiques et religieuses des objets, des choses ou des œuvres d'art matérielles, les relations que ces derniers entretiennent avec la majorité des gens restent une énigme insondable pour le savoir objectif¹⁹⁶. Markus Gabriel nous aide à pénétrer le mystère des relations avec les choses matérielles :

« [...] pourquoi est-il donc impossible de transmettre la conscience de soi à une pierre ? Sans doute parce qu'elle ne possède pas *la potentialité d'avoir une conscience de soi*. Au moment même où nous sommes sollicités, nous devons déjà avoir la potentialité d'être un sujet réceptif. Ce que l'on apprend réellement grâce aux interactions sociales, ce sont effectivement des mécanismes de conduite et des idées complexes sur le déroulement d'un acte, des rôles, et bien d'autres choses encore. Mais, de cette façon, il est impossible d'apprendre à avoir une conscience et une conscience de soi. Sur ce point, l'interactionnisme symbolique est en échec »¹⁹⁷.

C'est bien notamment l'échec de l'interactionnisme symbolique et l'absence de conscience de soi qui bloquent une partie des échanges entre les êtres humains et les pierres¹⁹⁸.

Quant à parler de « l'âme de la cathédrale », il faut comprendre l'expression plutôt au sens de vie symbolique intérieure, de « principe vital qui résulte des propriétés de la matière »¹⁹⁹. Sans entrer dans les multiples conceptions variant selon les disciplines, les philosophies, les

¹⁹² « Drame absolu » (Szondi), « drame-dans-la-vie (Sarrazac).

¹⁹³ « Drame-de-la-vie » (Sarrazac). Lire Berthoz A. et PETIT J.-L., *Phénoménologie et physiologie de l'action*, op. cit. ; DE SIMONE Chr., *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

¹⁹⁴ La reproduction.

¹⁹⁵ La présentification.

¹⁹⁶ Quand on dit qu'on a affaire à un « objet vivant » en parlant de Notre-Dame, cela est à prendre en considération, évidemment, et à relativiser par rapport à la vie humaine et au vivant sur terre.

¹⁹⁷ *Pourquoi je ne suis pas mon cerveau*, Paris, JC Lattès-Le Livre de Poche, 2018, p. 210.

¹⁹⁸ Consulter LETAILLER É., *L'Humain face à lui-même dans les arts vivants - Temps, espace, récit*, Paris, L'Harmattan, 2018.

¹⁹⁹ Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/âme/substantif> (Site consulté le 23/04/2019).

religions et les auteurs, l'âme désigne souvent pour l'être humain « le principe spirituel, de vie affective et de pensée, siège des sentiments »²⁰⁰. En quelque sorte, ce qui au-delà ou en plus du corps et du mental vient compléter la personne comme être unique. En fait, tout ce qui la définit, la caractérise en propre, par exemple le vécu intime, singulier, le for intérieur, ce que les cinq sens récoltent comme sensations, expériences et essences passionnelles.

À l'entour de Notre-Dame en flammes, les êtres humains ressentent un désarroi, un malaise, un trouble, d'une part, et s'aperçoivent que cette Grande Dame fait un peu partie de leur famille proche ou plus lointaine, d'autre part. De telle sorte que cet assortiment pluriel de sentiments, d'émotions, de pensées et de pratiques vécues façonne quelque chose qui a un rapport avec l'âme²⁰¹.

Néanmoins, le spécialiste du spectacle vivant a intérêt à relativiser les retombées subites dues à l'actualité. D'abord, si les médias sont à l'écoute pour recueillir les impacts de l'incendie sur la population, en retour, les réactions de la cathédrale ou de ses constructeurs face à l'événement, à l'épreuve du deuil et aux témoignages d'affection, sont soustraites à toute tentative de connaissance humaine²⁰² !

Si j'insiste sur le manque de rétroaction qui relève d'une impossibilité de nature, en raison de la non-similitude, de la non-correspondance, de la non-inversion des connexions et de la communication entre le monument et les voyeurs, entre l'émetteur et le récepteur, ce n'est pas qu'anecdotique. Par là même est signalée une dissemblance constitutive de l'art non-vivant comparé à l'art vivant.

L'on touche du doigt aussi les contradictions qui ont un rapport avec la connaissance des états de la matière, selon l'avis des sciences de la nature et du matérialisme. Dans *C'est quoi, au juste, le monde ?*²⁰³, le philosophe Markus aborde cette question :

« [...] le matérialisme n'est pas une théorie démontrable par les sciences de la nature. Mais il y a plus : cette doctrine est aussi purement et simplement fautive. On peut démontrer ce point en recourant à deux écueils particulièrement remarquables du matérialisme. Aux yeux du matérialisme, tout ce qui est apparemment non matériel n'existe pour ainsi dire que comme appendice de ce qui est matériel. [...] Le premier problème est celui de l'identification. [Or] le matérialisme doit reconnaître l'existence de représentations idéelles pour être à même de les dénier par la suite. C'est contradictoire. / Le second problème, plutôt fatal au matérialisme, est le suivant : le matérialisme lui-même n'est pas matérialiste. [...] Néanmoins, une pensée n'est absolument pas vraie parce qu'elle est un état du cerveau, sinon toute idée, c'est-à-dire tout état du cerveau de n'importe qui, serait déjà vraie spontanément du seul fait que quelqu'un à cette idée. La

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Consulter CHENG Fr., *De l'âme*, Paris, Albin Michel, 2016.

Cf. <https://www.youtube.com/watch?v=o9huU-FLdmg> ;

<https://www.france.tv/france-5/la-grande-librairie/la-grande-librairie-saison-11/973355-notre-dame-histoire-et-litterature.html> ;

<https://www.lequotidien.com/arts/olivier-latry-de-notre-dame-a-chicoutimi-6e1f155d1ebe95abf78f3e1166a71765>

(Sites consultés le 21/04/2019).

²⁰² Cf. <https://www.cnrtl.fr/definition/inconnaissable/adjectif> (Site consulté le 05/05/2019).

²⁰³ Paris, Le Livre de Poche, 2017.

vérité d'une proposition ne peut pas être identique au fait que quelqu'un se trouve dans tel ou tel état neuronal. [...] il n'est absolument pas évident de savoir comment se représenter un concept matériel de la vérité de la connaissance, car la vérité elle-même n'est certainement pas une particule élémentaire ou ne peut pas être constituée de particules élémentaires »²⁰⁴.

À l'occasion d'une re-présentation théâtrale, dansée²⁰⁵ ou circassienne²⁰⁶, ce qui apparaît se distingue des autres formes matérielles d'art. Il en va autrement lorsqu'il s'agit des arts du spectacle, par rapport à l'architecture ou à la sculpture. En étant présents physiquement, les spectateurs et le public ont la possibilité d'interagir aussitôt au niveau de l'acte artistique produit par les acteurs, les danseurs, les circassiens, ou bien au niveau de l'œuvre globale ainsi que de sa périphérie. De même, en fonction des réactions publiques enregistrées, exploitées à l'instant présent de l'événement, les artistes de la scène sont susceptibles d'adapter sur le champ leurs actions et leurs prestations artistiques²⁰⁷.

Départager les arts

L'activité en boucle du type action, réaction et rétroaction, caractérisant le spectacle vivant, n'est pas opérationnelle dans le cadre strict de l'architecture, ni de la sculpture. En effet, eu égard au travail et à l'œuvre déjà réalisés, que ce soit par les concepteurs et les maîtres d'œuvre, l'architecte, tel Viollet-le-Duc²⁰⁸, ou les sculpteurs ; que ce soit par les maîtres d'ouvrage, les artistes et les artisans, les attitudes du public ou les opinions des regardeurs n'ont qu'une influence limitée, non réciproque, sur la réalisation artistique en tant que telle. Il ne reste guère que l'imaginaire pour déduire ce que les tourments humains et la compassion ont suscité, du côté de Notre-Dame, suite à la morsure des flammes qu'elle a endurée.

Les critères liés à la stéréotypie, aux codes, aux conventions, ou bien aux canons artistiques d'une époque, aux styles d'un courant, d'un mouvement, interviennent dans l'appréciation des diverses catégories d'art²⁰⁹. Sont à même de cerner l'*art vivant* et l'*art non-vivant*, voire d'aider à les départager, en particulier les signes relatifs aux interactions asymétriques ou symétriques, les indices d'échanges unidimensionnels et unidirectionnels ou, au contraire, pluridimensionnels et pluridirectionnels, entre le pôle créatif et le pôle réceptif de l'événement.

²⁰⁴ *Idem*, p. 45-47.

²⁰⁵ Consulter LÉGERET K., *Les 108 Karana, danse et théâtre de l'Inde*, livre-DVD, Paris, Geuthner, 2017 ; *Danse contemporaine indienne et théâtre indien : un nouvel art ? Autour de Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Padmini Chettur, Carolyn Carlson, Hassan Massoudy, Bartabas, Sreenivasan Edappurath, Padmini Chettur, Chandralekha, Lise Noël*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010 ; *Dance Theatre of India, crossing new Aesthetics and Cultures*, New Delhi, Niyogi Books, 2018 ; VERLINDEN É., *Danse et spectacle vivant - Réflexion critique sur la constitution des savoirs*, Bruxelles, Peter Lang, 2016.

²⁰⁶ Voir Cordier M., DUMONT A., SALAMÉRO É. et SIZORN M. (dir.), *Le Cirque en transformation : identités et dynamiques professionnelles*, Reims, Épure-Éditions et Presses universitaires de Reims, 2019.

²⁰⁷ Même si cette faculté liée à la communication apparaît marginale, parce que dans la réalité des faits actuels elle n'est pas très usitée, mise en pratique, sur le plan visible et dicible. Sauf dans des cas particuliers ou singuliers, par exemple d'immersion des spectateurs au sein de l'événement, elle démontre de multiples potentialités qui ont à voir avec la relation vivante, humaine, à l'art.

²⁰⁸ Cf. http://passerelles.bnf.fr/dossier/cathedrale_nd_paris_03.php (Site consulté le 25/04/2019).

²⁰⁹ Visuel, plastique, du spectacle, mécanique, etc.

En théorie, le *vivant* est en mesure de remplir la totalité des exigences énoncées précédemment, c'est-à-dire la symétrie interactive (acteur <=> spectateur), la pluridimensionnalité et la pluridirectionnalité des contacts (événement <=> <==> réception) (spectacle <==> <==> public). Tandis que le *non-vivant* n'y parvient pas complètement, puisque ses modalités relationnelles sont de nature et d'ordre asymétriques (architecte ==> regardeur), unidimensionnels (monument ==> visiteur) et unidirectionnels (cathédrale ==> citoyen).

C'est sans doute à cet endroit que se loge une partie des données complémentaires, notables, bien que mimines, infinitésimales, de statut éphémère, entre ce qui est considéré comme vivant et ce qui est examiné comme non-vivant. Mais tout ce qui est d'apparence infime, fugace, dérisoire, concrétise la vie et le vivant artistique de la réalisation réussie, ou de celle qui ne les actualise plus présentement, alors qu'elle y est parvenue dans le passé. Le non-vivant de l'art s'identifie au niveau d'un double verrou : primo le défaut d'interactions réciproques ; et secundo l'absence de transmission des échanges au moment même de la réalisation, c'est-à-dire à l'instant « t », entre l'acte de création, son résultat, et l'acte de réception, ses manifestations.

En ce qui concerne l'architecture et le cas de Notre-Dame, le non-vivant, c'est-à-dire le *presque* vivant-mourant tel qu'il résulte de l'accident dramatique et semi-tragique dû au feu, se décèle en particulier dans le contenu relationnel vécu et ressenti. Tout d'abord à l'aide de la non-réciprocité et de la non-réversibilité des liens entre les composantes de l'architecture et de la sculpture de la cathédrale, rendues certes présentes à cause du brasier spectaculaire, mais plutôt sur le versant de la mort que sur celui de la vie, donc plutôt mourantes que vivantes, ou, si l'on préfère, entre les deux rives qui séparent vie et trépas. Et, d'une autre manière, au moyen de la réception de la population ou des regardeurs qui assistent impuissants à l'événement, tout en éprouvant une véritable sidération lorsqu'ils constatent que la grande église paroissiale est ravagée, que sa flèche s'effondre, que sa charpente est carbonisée.

Ensuite, les conséquences du sinistre n'auraient pas été les mêmes si, en plus de la destruction des deux-tiers de la charpente, il y avait eu des pertes humaines. Ce qui, par chance, par bonheur, ne s'est pas produit. Aussi, ce fait positif devrait nous conduire à minorer les répercussions du drame, en particulier sur l'échelle de l'horreur, de l'effroi. Le prix de la vie humaine dépassant en toutes circonstances celui des dégâts matériels, la destruction partielle du bâtiment, aussi sublime, aussi précieux soit-il, ne se compare pas aux épreuves que cette catastrophe aurait fait vivre, si elle avait engendré la mort d'une personne ou une hécatombe humaine, comme cela vient d'avoir lieu au Sri Lanka²¹⁰. D'après les dernières dépêches consultées à ce jour, l'on évoque un nombre important de victimes²¹¹.

Il est évident que les choses sont plus graves quand il y a mort d'homme. Sans vouloir s'en satisfaire, lorsque ce qui est en jeu ou en cause concerne uniquement la préservation et la reconstruction d'une merveille du patrimoine architectural, le cas de figure est tout autre. En

²¹⁰ À la même période de Pâques, des attentats terroristes odieux tuent et blessent des personnes, à la suite d'une série d'explosions qui soufflent plusieurs églises et hôtels : cf. <http://www.lefigaro.fr/international/attentats-au-sri-lanka-plus-de-cent-morts-pendant-la-messe-de-paques-20190421> ; https://www.francetvinfo.fr/monde/asiе/attentats-au-sri-lanka-le-bilan-s-alourdit-a-137-morts-le-premier-ministre-condamne-des-actes-laches_3408579.html (Sites consultés le 21/04/2019).

²¹¹ Cf. https://www.francetvinfo.fr/monde/asiе/attentats-au-sri-lanka/sri-lanka-le-bilan-des-attentats-de-paques-passe-de-359-a-253-morts_3415013.html ; <https://www.afp.com/fr/infos/334/attentats-de-paques-le-sri-lanka-revise-fortement-la-baisse-le-bilan-253-morts-doc-1fx1316> (Sites consultés le 25/04/2019).

toute objectivité²¹², les morts et les blessés du carnage sri-lankais, ainsi que les soldats qui sont tombés sous le feu de la Grande Guerre, représentent un gâchis humain, une boucherie, bien plus terrible, inestimable, que le traumatisme consécutif à l'embrasement du chef-d'œuvre parisien. Quelques passages tirés du livre d'Henri Barbusse, *Le Feu - Journal d'une escouade*²¹³, lui-même survivant des tranchées, en donne toute la mesure :

« Sur le terrain vague, sale et malade, où l'herbe desséchée s'envase dans du cirage, s'alignent les morts. [...] / On s'approche d'eux doucement. Ils sont serrés les uns contre les autres ; chacun ébauche avec les bras ou les jambes un geste pétrifié d'agonie différent. Il en est qui montrent des faces demi-moisies, la peau rouillée, jaune avec des points noirs. Plusieurs ont la figure complètement noircie, goudronnée, les lèvres tuméfiées et énormes : des têtes de nègres soufflées en baudruche. Entre deux corps, sortant confusément de l'un ou de l'autre, un poignet coupé et terminé par une boule de filaments. / D'autres sont des larves informes, souillées, d'où pointent de vagues objets d'équipement ou des morceaux d'os. Plus loin, on a transporté un cadavre dans un état tel qu'on a dû, pour ne pas le perdre en chemin, l'entasser dans un grillage de fer qu'on a fixé ensuite aux deux extrémités d'un pieu. [...] On ne distingue ni le haut ni le bas de ce corps ; dans le tas qu'il forme, seule se reconnaît la poche béante d'un pantalon. On voit un insecte qui en sort et y rentre. / Autour des morts volettent des lettres qui [...] se sont échappées de leurs poches [...]. Sur l'un de ces bouts de papier tout blanc [...], je lis [...] une phrase : "Mon cher Henri, comme il fait beau temps pour le jour de ta fête !" L'homme est sur le ventre ; il a les reins fendus d'une hanche à l'autre par un profond sillon ; sa tête est à demi retournée ; on voit l'œil creux et sur la tempe, la joue et le cou, une sorte de mousse verte a poussé. / [...] — C'est quand y a plus rien qu'on comprend bien qu'on était heureux. Ah ! Était-on heureux ! »²¹⁴.

Nonobstant le fait que comparaison n'est pas raison, il n'est pas improbable que, face à la disparition des êtres chers, des copains de régiment, le sentiment d'accablement, la vision du néant, semblables à ceux que l'écrivain du *Feu* fait revivre, se rapprochent par certains aspects et pour certaines personnes – mais toute proportion gardée, c'est-à-dire sans extrapoler outre mesure – de ce que les badauds endurent dans les premiers instants, quand ils découvrent, hébétés, les bras ballants, le brasier à l'assaut de Notre-Dame.

Je ne pense pas me compromettre beaucoup en estimant que c'est, sans doute, un tout petit peu la même prise de conscience, autant individuelle que collective, relative à la précarité de la vie, au caractère éphémère de l'existence, qui saisit le rescapé du champ de bataille à la vue des compagnons morts, ou qui étreint la population en voyant le grand monument en proie aux flammes. Aussi, il n'est pas impensable que le déclencheur brutal de la fin possible de Notre-Dame, de ce symbole devenu périssable avec certitude et preuve à l'appui, obligeant à penser qu'il pourrait n'y avoir plus rien à la place de la bâtisse historique, sur l'Île de la Cité, accentue

²¹² Compte tenu du déséquilibre médiatique dans le traitement des informations, de leur hiérarchisation, et de la contextualisation historique insuffisamment appropriée.

²¹³ Paris, Gallimard, 2013 : « Prix Goncourt en 1916, *Le Feu* est le témoignage poignant de l'horreur des tranchées [...]. Il reste un chef-d'œuvre de la littérature de guerre » (quatrième de couverture de l'ouvrage).

²¹⁴ *Idem*, p. 213-215 et 222.

l'élan de compassion, de solidarité, en faveur de ce trésor matériel et immatériel. D'ailleurs, la sauvegarde et la remise en état de la cathédrale ont débuté toutes affaires cessantes²¹⁵, et les dons affluent²¹⁶. C'est une excellente nouvelle !

Enfin, les cinq années qui ont été fixées pour réaliser le chantier de restauration, par le gouvernement et le président de la République, méritent d'y réfléchir plus posément en consultant les experts du domaine. Cette durée est-elle raisonnable et tenable pour les reconSTRUCTEURS et les bâtisseurs de cathédrales²¹⁷ ? L'avis des professionnels est-il plus crédible que celui des politiques²¹⁸ ? Encore une fois sur ce sujet lié à l'architecture, comme sur bien d'autres qui touchent à l'histoire immédiate de l'art ou du spectacle, c'est le futur qui décidera des délais nécessaires, ainsi que de l'achèvement des travaux de réfection.

Intensification de la théâtrocratie

Tout ce développement consacré à Notre-Dame et à l'architecture n'était pas prévu initialement, lorsque j'ai présenté ma communication dans le cadre du colloque organisé par l'Académie royale de Belgique, à Charleroi, en mars 2019²¹⁹, et pour cause puisque le sinistre s'est déroulé postérieurement à cette rencontre, soit le 15 avril. Si j'ai souhaité rajouter ce fragment, dans cette étude, c'est en raison de son intérêt crucial par rapport au sujet traité en détails ici-même relatif à la représentation et à la présentification hypermodernes.

Mais il est important de faire valoir maintenant à quel point cet événement déterminant caractérise notre société du spectacle²²⁰, déjà un peu vieille, et devenue récemment une véritable civilisation du spectacle²²¹. Le désastre patrimonial fortuit²²² – filmé, commenté, analysé,

²¹⁵ Cf. <http://lavdn.lavoixdunord.fr/568828/article/2019-04-15/emmanuel-macron-reporte-son-allocation> (Site consulté le 24/04/2019).

²¹⁶ Cf. https://www.lemonde.fr/societe/article/2019/04/18/deja-850-millions-d-euros-de-dons-promis-pour-la-reconstruction-de-notre-dame_5452116_3224.html ; <http://www.leparisien.fr/societe/restauration-de-notre-dame-la-serbie-donne-un-million-d-euros-23-04-2019-8058534.php#xtor=RSS-1481423633> (Sites consultés le 19/04/2019).

²¹⁷ Cf. <https://www.lci.fr/police/incendie-de-notre-dame-de-paris-combien-de-temps-pour-reconstruire-la-cathedrale-duree-des-travaux-anne-hidalgo-jack-lang-2118529.html> ; https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/04/18/notre-dame-de-paris-cinq-ans-pour-reconstruire-mais-comment_5451864_3246.html ; <https://www.youtube.com/watch?v=pM2Ci56g7os> (Sites consultés le 19/04/2019).

²¹⁸ Cf. <https://www.latribunedelart.com/notre-dame-la-communaute-scientifique-internationale-ecrit-a-emmanuel-macron> ; <http://www.lefigaro.fr/vox/societe/notre-dame-monsieur-le-president-ne-dessaisissez-pas-les-experts-du-patrimoine-20190428> ; <https://www.businessinsider.fr/il-faudra-beaucoup-plus-que-5-annees-pour-reconstruire-notre-dame-selon-des-experts/> ; <http://www.lefigaro.fr/culture/franck-riester-pour-notre-dame-il-ne-faut-pas-confondre-vitesse-et-precipitation-20190419> ; <https://www.sudouest.fr/2019/04/24/notre-dame-de-paris-controverse-autour-des-derogations-pour-acceler-les-travaux-6015041-10644.php> ; (Sites consultés le 29/04/2019).

²¹⁹ Cf. *supra* : ouverture, <https://sites.google.com/view/frontieresdelarepresentation/programme> (Site consulté le 08/05/2019).

²²⁰ Lire DEBORD G., *La Société du spectacle, op. cit.* ; *Commentaires sur la société du spectacle, op. cit.*

²²¹ Consulter VARGAS LLOSA M., *La Civilisation du spectacle, op. cit.*

²²² Résultant d'un accident ou d'un acte volontaire, il n'est pas unique dans sa catégorie, malheureusement. C'est pourquoi un tel événement mérite d'être contextualisé. Voir l'incendie de La Fenice à Venise et sa magnifique

peopolisé, médiatisé, spectacularisé – de la forêt de la charpente et de la flèche tendue vers le ciel qui s’effondrent, est un modèle du genre. Il arrive à point nommé pour nous permettre autant de dépendre que d’explicitier les capacités de la présentification et ses contingences.

En vérité, sous couvert d’un fait divers spectaculaire majeur, un drame, une semi-tragédie existentielle, se concatène, se superpose, se mélange toute une série de sous-épisodes, plus ou moins mineurs, représentatifs de notre époque : fait divers, fait culturel, fait social, fait émotionnel, fait politique, fait religieux, fait artistique, fait dramatique. À travers ce melting-pot d’une actualité brûlante, sans jeu de mots, se configure un complexe matérialisant l’intensification des contaminations entre spectacle et politique, qui fait suite à l’antique et plus traditionnelle « théâtrocratie ». D’autres notions viennent compléter ou concurrencer cette dernière idée, selon le point de vue adopté en matière de mise en scène politique et spectaculaire, de pouvoir exercé par la scène, de spectacularisation de la vie publique. Elles sont également intéressantes et à prendre en considération :

« À l’heure actuelle, il existe une grande confusion des genres, et dans certains cas il est difficile de savoir qui, des politiques ou des médias, est responsable de telle ou telle mise en scène. En France les critiques parlent de médiacratie, de théâtrocratie, de vidéocratie, de télécratie ou encore de peopolisation pour dénoncer cette confusion des genres, surtout lorsqu’elles sont le fait de médias qui se présentent comme neutres. C’est notamment le cas des médias audiovisuels, mais également de la presse de divertissement, comme la presse people »²²³.

Dans une telle confusion des genres, un tel ramassis d’actions, un tel assemblage d’interférences, il n’est pas vain qu’outre les politiques et les journalistes, les théâtrologues, les scientifiques de l’art, s’emparent de l’affaire par un assaut intellectuel de vive force, si je puis dire, afin d’en ausculter les strates, d’en dénouer les embrouillaminis, d’en décrypter les signes, la portée et le sens. L’auteur, qui a défendu une thèse sur le pouvoir de l’acteur et du théâtre²²⁴, il y a trente ans, n’en revient pas de l’exacerbation des collusions ultracontemporaines entre la politique, le pouvoir et le spectacle, qui ne fait en vérité que prolonger de très anciennes habitudes historiques²²⁵ !

reconstruction : https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Fenice ;
<https://www.france.tv/france-2/stupefiant/stupefiant-saison-3/975281-special-reconstruction.html>
(Sites consultés le 09/05/2019).

²²³ Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Mise_en_scène_du_pouvoir_politique ;

<https://fr.wikipedia.org/wiki/Peopolisation> ;

<https://www.france-catholique.fr/Theatrocratie.html> ;

<http://libertaire.free.fr/JRanciere42.html> ;

<http://www.lefigaro.fr/livres/2009/02/26/03005-20090226ARTFIG00439-chez-les-grecs-.php>

(Sites consultés le 08/05/2018).

Consulter aussi l’ouvrage suivant : Collectif, *Les Mots du spectacle en politique*, Paris, Éditions théâtrales, 2012.

²²⁴ TRIFFAUX J.-P., *Pouvoir et jeu de l’acteur - Entretien en trois analyses sur la méthodologie expérimentale d’une création : de la formation du comédien à la mise en scène*, op. cit.

²²⁵ Lire GABRIEL M., *Le Pouvoir de l’art*, op. cit. ; ABIRACHED R., *Le Théâtre et le prince 1 - L’embellie (1981-1992)*, Arles, Actes-Sud, 2005 ; *Le Théâtre et le prince 2 - Un système fatigué (1993-2004)*, Arles, Actes-Sud, 2005.

Comme j'ai essayé de le montrer, l'architecture dont il est question en tant qu'art non-vivant²²⁶ s'applique aux données exogènes – paramètres, critères, propriétés, conditions – servant à distinguer entre elles des catégories artistiques dissemblables : arts vivants²²⁷, arts non-vivants²²⁸, arts presque vivants-mourants²²⁹. La différenciation classificatoire ne traite pas des entités endogènes relatives à chaque groupe. Autrement dit, une réalisation appartenant à la première classe, les arts vivants, peut être considérée comme dynamique ou non dynamique en fonction de la densité des banalités, des lieux communs²³⁰, qui la spécifie. Et ce en plus des prédispositions originelles, d'ordre structurel, formel, substantiel, à faire interagir l'artiste et le spectateur, ou le public.

De même, une réalisation relevant de la seconde classe, les arts non-vivants, peut être appréciée comme atone ou non atone en raison de la teneur des poncifs, des clichés²³¹, qui la singularise. Et ce malgré l'inaptitude consubstantielle, d'ordre structurel, formel, substantiel, à faire interagir l'artiste et le regardeur, ou le visiteur. Enfin, un événement répertorié dans la troisième classe, les arts presque vivants-mourants, emprunte ses propriétés et ses aptitudes aux deux catégories déjà décrites.

Bien que l'architecture aujourd'hui soit classée dans la famille des arts non-vivants, il n'est pas inconcevable de distinguer des courants variés, ou des sous-genres, au sein même de cette discipline artistique, comme des autres arts. De sorte à identifier des tendances marquées, voire des styles distincts : le vivant / le non-vivant ; l'expressif / le non-expressif ; l'animé / le non-animé ; l'agissant / le non-agissant ; l'immersif / le non-immersif ; le sidéré / le non-sidéré. C'est pourquoi, l'on trouve des références qui notifient l'existence d'une architecture vivante, du point de vue de ses caractéristiques intrinsèques²³². Par exemple, la végétalisation des espaces et de l'habitat urbains est une dimension reconnaissable, valorisant un environnement plus vert, plus agréable, plus en phase avec l'existence hypermoderne et les paysages, à savoir plus écologique et respectueux de la planète.

Interactions, instruments et repères

²²⁶ Ou presque vivant dans le cas singulier de l'événement architectural et spectaculaire : l'incendie de Notre-Dame, qui a transformé le non-vivant de l'architecture en un presque vivant-mourant, à cause d'un véritable et inattendu spectacle son et lumière.

²²⁷ Théâtre, danse, cirque, mime, pantomime, concert, opéra, comédie musicale, cabaret, café-théâtre, arts de la rue, performance, etc.

²²⁸ Architecture, sculpture, artisanat, arts décoratifs, peinture, arts visuels, cinéma, vidéo, musique enregistrée, numérique, radio, télévision, bande dessinée, littérature, etc.

²²⁹ Événements spectaculaires mixtes, incendie de la cathédrale Notre-Dame, spectacle son et lumière, corso du carnaval, défilé de mode, etc.

²³⁰ C'est-à-dire les caractères creux, codés et bien-pensants de l'œuvre d'art.

²³¹ *Idem.*

²³² Cf. https://fr.m.wikipedia.org/wiki/L%27Architecture_vivante ; <https://www.avivremagazine.fr/architecture-vivante-a18> (Sites consultés le 21/04/2019).

Dans ce dessein qui tente de séparer principalement arts vivants et arts non-vivants, l'aspect prioritaire n'est pas d'introduire des clivages inutiles, superfétatoires, le but recherché est d'abord de mieux comprendre ce qui se passe au sein des arts, puis d'étudier comment fonctionnent leurs modalités d'expression, de résistance, de régression²³³ ou d'expansion, le dialogue et la rencontre entre leurs entités.

À telle enseigne qu'il serait intéressant de pousser plus avant la présente enquête, de manière à saisir la nature et les effets des rapports interactifs²³⁴ – si ce type de relations, voire de vibrations, existent et sont déterminées, clarifiées, avérées – entre l'humain et les objets inanimés, artistiques ou manufacturés, les machines, les robots²³⁵, mais aussi les minéraux, les animaux et les végétaux.

Partant de là, j'ai déjà évoqué la nécessité de développer une « écothéâtreologie », dans mes travaux antérieurs. Et ce parce qu'il est apparu impérieux, comme on l'a vu, de contrecarrer la normalisation des idées, l'uniformisation des comportements, au théâtre et dans les activités d'enseignement et de recherche. En fait le péril ne provient pas du vertige de la machinisation²³⁶ des individus, de la robotisation de la société, mais d'une accoutumance généralisée depuis la naissance. Dans son « pamphlet visionnaire » qui demeure « d'une étonnante actualité », Bernanos le dénonce en ces termes :

« Le danger n'est pas dans les machines, sinon nous devrions faire ce rêve absurde de les détruire par force, à la manière des iconoclastes qui, en brisant les images, se flattaient d'anéantir aussi les croyances. Le danger n'est pas dans la multiplication des machines, mais dans le nombre sans cesse croissant d'hommes habitués, dès leur enfance, à ne désirer que ce que les machines peuvent donner »²³⁷.

Si j'ai souhaité centrer, premièrement, la mise en cause de la représentation, deuxièmement, l'exploration du vivant-mourant et, troisièmement, l'exposé des capacités du rendre présent, à la fois sur les activités du laboratoire des pratiques de l'acteur, sur l'incendie de Notre-Dame, ainsi que sur les références épisodiques à la longue liste déjà très étoffée des réalisations intermédiaires et interartistiques, comme le spectacle-modèle de cette lignée dite du vivant-mourant, intitulé *Callas en concert - The Hologram Tour*, de Wodsworth²³⁸, c'est parce que tous les exemples choisis sont emblématiques de la présentification.

Ce faisant, il est dévoilé que celle-ci participe activement à la destruction ou à la liquidation en trompe-l'œil de la représentation. C'est-à-dire finalement à une défaite impossible, à cause du statut et de la définition de la représentation ; à un échec illusoire, inefficace, vain, mais

²³³ Voir MORIN E., *Pour résister à la régression*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2018.

²³⁴ À savoir des échanges équilibrés, symétriques, réciproques et réversibles, visibles ou invisibles.

²³⁵ Lire BERNANOS G., *La France contre les robots*, op. cit.

²³⁶ Cf. https://www.cairn.info/revue-la-revue-lacanienne-2016-1-page-146.htm?try_download=1 ; <http://ladolcevitaa4.canalblog.com/archives/2010/12/13/19863666.html> ; <https://fr.wiktionary.org/wiki/machinisation> (Sites consultés le 05/05/2019).

²³⁷ *La France contre les robots*, op. cit., quatrième de couverture.

²³⁸ Cette performance annonce en effet « le retour de la diva sur scène », dans le cadre d'« un récital exceptionnel en hologramme », « accompagné en live par un orchestre symphonique », et donné à la salle Pleyel, à Paris, en 2018 :

https://www.sallepleyel.com/concerts-spectacles/variete-internationale/callas-the-hologram-tour_e307 (Site consulté le 24/03/2019).

nécessaire, utile, impératif, urgent, par rapport à la vie et à la mort, et éventuellement à l'art. Et ce dans la mesure où les instances de la vie et de la mort, du vivant et du mourant sont en corrélation directe, comme l'explique Schopenhauer :

« [...] la génération et la mort sont des corrélats essentiels qui se neutralisent et s'abolissent réciproquement. — C'est tout à fait la même intention qui a poussé les Grecs et les Romains à décorer leurs précieux sarcophages [...] avec des scènes de fête, de danse, de noce, de chasse, de combat d'animaux, de bacchanale, en représentant donc l'élan de la vie le plus ardent, qu'ils nous présentent non seulement par ces réjouissances, mais aussi par des groupes voluptueux, voire l'accouplement entre des satyres et des chèvres. Le but était manifestement de renvoyer avec la plus grande insistance, à partir de la mort de l'individu dont on portait le deuil, à la vie immortelle de la nature, afin de laisser entendre [...] que toute la nature est le phénomène et aussi l'accomplissement de la volonté de vivre »²³⁹.

Mais, au-delà du concept titillant celui de représentation tout en complétant celui de présentation, le travail d'analyse doit tenter d'apprécier les niveaux atteints par la présentification, sur une échelle de référence. C'est là un des intérêts majeurs du projet de recherche prospectif. Donc, plus le théâtre vibre et vit de l'intérieur, plus la déstéréotypisation est forte, plus le vivant s'affirme, et plus la présentification produit ses caractéristiques avantageuses, en se séparant suffisamment de la représentation.

En revanche, plus le spectaculaire s'impose et domine de l'extérieur, plus la stéréotypisation est intense, plus le mourant se concrétise, et moins la présentification génère ses propriétés profitables, en ne se distinguant de la représentation qu'insuffisamment. Et entre les deux extrêmes, il y a tous les degrés intermédiaires de variation-oscillation du vivant-mourant, qui s'éloignent ou se rapprochent du niveau moyen scindant les deux pôles opposés, l'un symbolisant la représentation et l'autre la présentification.

Autrement dit, le rendu présent du vivant-mourant sert de repère pour ne pas confondre, sans volonté particulière, la présentification dite originale, singulière, nouvelle, prototypique, unique, spéciale, authentique, avec sa sœur gémellaire quoiqu'autre, c'est-à-dire la représentation dite imitative, mimétique, figurative, artificielle, reproduite, contrefaite.

Ceci dit la phase historique que nous vivons présentement semble encore engoncée dans deux univers contradictoires et bipolaires, deux problématiques opposées, deux tendances paradoxales : d'un côté la représentation est atteinte, dévastée, dépecée, déstabilisée, mais elle a des ressources de résistance inépuisables, infinies, et une force de recrudescence et de regain incomparable ; de l'autre la présentification est hésitante, fébrile, vaporeuse, évanescence, et ses capacités d'expansion sont bornées, restreintes, alors que les oppositions et l'adversité sont colossales.

C'est pourquoi il est intéressant de pouvoir se doter d'instruments et de repères novateurs, afin de mesurer le stade de déconstruction-transformation des habitudes automatiques, des

²³⁹ *Le Monde comme volonté et représentation, I, op. cit.*, p. 531.

normes mimétiques, en fonction d'un barème hiérarchisé, même grossier²⁴⁰, déterminant le taux de variation-oscillation du paramètre du vivant par rapport à celui du mourant, dans le combat que se livrent présentification et représentation.

Si l'on admet que le critère majeur au niveau du représentant, c'est-à-dire de la réalité première de la mimesis, est le mourant, tandis que le vivant est la marque du rendre présent, à savoir de la réalité unique, dans la perspective de la présentification, alors les balancements, les changements plus infimes, sont bien susceptibles d'être repérés au moyen des deux variables clés antagonistes.

Entre la représentation et la présentification, s'il y a une rupture nette, franche, c'est que l'indice du vivant domine. Si l'on détecte des interactions réciproques et réversibles, c'est que l'événement fluctue, tantôt proche de la duplication, tantôt en accord avec la création. Si l'on note, enfin, une stabilisation et un équilibre vivant-mourant, c'est que l'on a affaire plutôt à une fusion globale de l'ancienne imitation avec la présentification hypermoderne.

Les schémas proposés et joints à cette contribution, pour identifier les phénomènes inhérents aux arts du spectacle, sont des essais rêvés et prospectifs. Par exemple, le modèle dénommé « Échelle des variations-oscillations des segments de l'action et de l'événement » est un prototype de la structure supérieure de l'action²⁴¹ et de l'événement, avec la reproduction d'une ligne brisée indiquant des variations-oscillations fictives. Les points rouges représentent les pôles d'intensité : causes agissantes, ressorts dramatiques, conflits, rebondissements, coups de théâtre ; les nœuds de tensions et de relâchements : dramatiques, etc. ; les faisceaux de convergences ou de divergences : contractions et expansions de l'espace-temps, présence ou absence des répliques et des didascalies.

D'autres niveaux et degrés, en particulier inférieurs, sont à prendre en considération. Pour ce faire, l'analyse doit tenir compte du feuilletage des composantes, des différents segments de l'action-événement. Et de tout ce qui sous l'effet de l'art vocal, de l'art corporel, recèle, produit, traite, combine ou disjoint les matériaux, les états, les formes, les couleurs, les sons, les paroles, les mouvements, les rythmes, les scansions, etc.

Afin de différencier la présentation et la représentation au sein d'un spectacle joué, le chercheur est susceptible d'établir un tableau en indiquant en ordonnée, sur un axe vertical, les termes « présentation » et « représentation », puis en abscisse, sur un axe horizontal, les mots « définitions », « indices », « caractéristiques », « frontières ». Il renseigne alors chaque cellule après avoir décrypté méthodiquement l'objet d'étude. Selon le même principe, il réalise les tableaux, les schémas, des structures inférieures à prendre en compte et à examiner. Pour visualiser globalement l'étude des actions segmentées, il conçoit un montage d'images fixes : photogramme, storyboard, ou d'images animées : séquence vidéo. Mais en aucun cas, les grilles d'analyse, les méthodes de discernement, proposées dans cet écrit ne sont destinées à un usage hors du contexte expérimental prévu, et sans encadrement strict sur le plan scientifique ou éthique.

Ensuite, le dessin flanqué de la légende « Le théâtre de l'intérieur » matérialise, comme il est indiqué, « le point nodal de "l'irreprésentation", ou le centre de basculement entre le vivant

²⁴⁰ Par exemple : très bon, bon, moyen, insuffisant / très satisfaisant, satisfaisant, moyen, insuffisant, très insuffisant.

²⁴¹ *Drama*.

et le mourant ». Il est question d'identifier ce qui fait intrinsèquement vivre et vibrer non seulement le théâtre, mais aussi la musique, l'opéra, la danse. Et ce jusqu'au seuil de l'irreprésentable au sens de ce « que l'on ne peut, que l'on ne doit pas représenter », de ce « qui ne peut faire l'objet d'une représentation sur scène », de ce « que l'on ne peut se représenter »²⁴².

À ce titre, pour se persuader de cette exigence virtuose, il suffit de découvrir la manière, le style, la maestria, avec lesquels l'instrumentiste, violoncelliste, et chef d'orchestre, Enrico Dindo, dirigeant l'Orchestre philharmonique de Nice, exécute les œuvres de Rossini²⁴³, Tchaïkovski²⁴⁴ et Dvořák²⁴⁵, à l'Opéra Nice Côte d'Azur²⁴⁶. La vie directe, immédiate, instantanée de la musique, ainsi que ses vibrations endogènes, s'expriment à un tel degré d'intensité, de perfection, que certains instruments semblent se mettre à « parler »²⁴⁷. C'est ce vivant-mourant de la présentification de la musique que le concert symphonique fait entendre et voir. La représentation, ses caractéristiques conventionnelles, stéréotypées, ses apparences extérieures, sont annulées par la force jaillissante intrinsèque de l'art musical. Celui-ci abrase les faux-semblants, les codes, grâce à l'événement rendu présent, et à la maîtrise raisonnée du spectaculaire.

Pour finir, le cadrage, les matériaux, les méthodes, les fluctuations sont à approfondir, à apprécier rigoureusement au fil du façonnement des actions performatives. À partir d'un corpus plus volumineux, plus hétéroclite, il serait intéressant de poursuivre l'enquête de manière à savoir si le vivant-mourant présentifié conduit à mettre en exergue des failles, des relations, des assimilations, par rapport au modèle de la reproduction, de la répétition ? De même, en examinant les niveaux, les registres, les types de composantes, l'étude des dissociations, des combinaisons et des échanges pourrait être approfondie utilement ? C'est un travail qui reste à entreprendre, si l'avenir le permet.

²⁴² Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/irreprésentable> (Site consulté le 28/04/2019).

²⁴³ *Guillaume Tell*, ouverture.

²⁴⁴ Variations sur un thème rococo, opus 33.

²⁴⁵ Symphonie n° 7 en ré mineur, opus 70.

²⁴⁶ Le 27/04/2019.

²⁴⁷ Cf. <http://www.opera-nice.org/fr/evenement/382/rossini-tchaikovski-dvorak> (Site consulté le 28/04/2019).

Annexe IV

A - Schémas théâtrologiques et épistémologiques

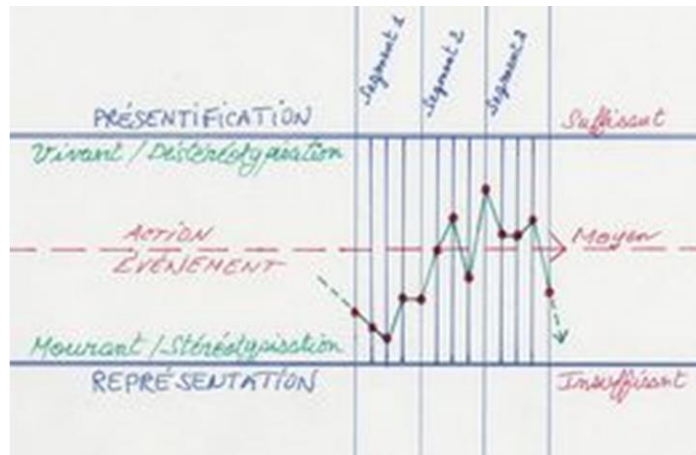


Fig. 75 - Échelle des variations-oscillations des segments de l'action et de l'événement : entre vivant et mourant, déstéréotypisation et stéréotypisation, présentification et représentation

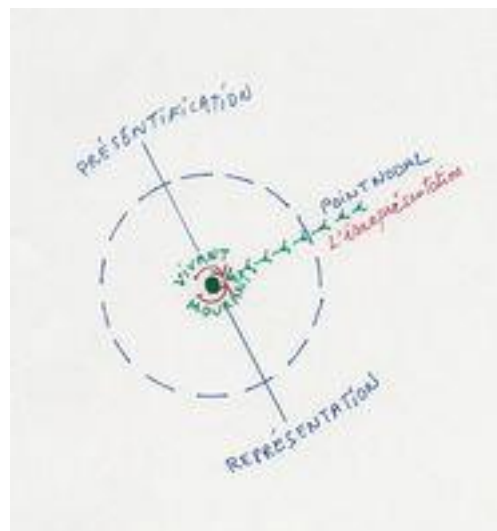


Fig. 76 - Le théâtre de l'intérieur : le point nodal de l'« irreprésentation », ou le centre de basculement entre le vivant et le mourant

B - Cours de pratiques de l'acteur, licence 2 d'Études théâtrales, Université Côte d'Azur, CTCL, 2018-2019



Fig. 77 - Essai de corps masculin 1



Fig. 78 - Essai de corps masculin 2



Fig. 79 - Essai de corps masculin 3



Fig. 80 - Essai de corps masculin 4



Fig. 81 - Essai de corps masculin 5



Fig. 82 - Essai de corps animal 1



Fig. 83 - Essai de corps animal 2



Fig. 84 - Essai de corps animal 3



Fig. 85 - Essai de corps animal 4



Fig. 86 - Essai de corps animal 5



Fig. 87 - Essai de corps animal 6



Fig. 88 - Essai de corps animal 7



Fig. 89 - Essai de corps animal 7



Fig. 90 - Essai de corps animal 8



Fig. 91 - Essai de corps animal 9



Fig. 92 - Essai de corps animal 10



Fig. 93 - Essai de corps animal 11



Fig. 94 - Essai de corps animal 12



Fig. 95 - Essai de corps animal 13



Fig. 96 - Essai de corps animal 14



Fig. 97 - Essai de corps animal 15



Fig. 98 - Essai de corps animal 16



Fig. 99 - Essai de corps animal 17



Fig. 100 - Essai de corps animal 18



Fig. 101 - Essai de corps animal 19



Fig. 102 - Essai de corps animal 20



Fig. 103 - Essai de corps animal 20



Fig. 104 - Grand courage



Fig. 105 - Autres visages 1



Fig. 106 - Autres visages 2



Fig. 107 - Autres visages 3

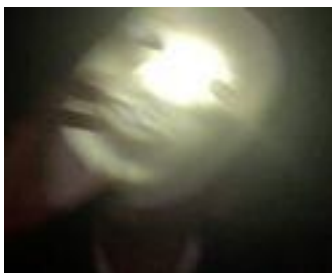


Fig. 108 - Dernier visage 1



Fig. 109 - Dernier visage 2



Fig. 110 - Dernier visage 3



Fig. 111 - On voit 1



Fig. 112 - On voit 2



Fig. 113 - Réflexe



Fig. 114 - De haut



Fig. 115 - Au départ



Fig. 116 - Autrefois



Fig 117 - Mise en place



Fig. 118 - Attention



a



b

Fig. 119 a et b - Le Professeur et sa classe de pratiques de l'acteur, transformés en ombres marionnettiques, par S., C., E. et L.

Bilan

Avec de menus détails expérimentaux, sensibles, j'ai commencé à établir les tenants et les aboutissants de l'art de la re-présentation théâtrale, de l'extrême contemporain. Il a été question des évolutions historiques et théoriques, des propriétés et des caractéristiques, des forces et des obstacles, des défis et des perspectives qui touchent le théâtre-spectacle, les arts vivants, les arts non-vivants, les arts presque vivants-mourants²⁴⁸. Un des enjeux majeurs de cette étude a été de montrer les ressemblances et les différences, les frontières et les limites respectives entre représentation et présentification, en suivant le fil conducteur d'une déambulation bornée par les paramètres, les critères, du vivant-mourant de l'événement spectaculaire.

En défrichant les expériences de l'art de l'acteur en formation, il a été souligné la paralysie, l'altération de la représentation lorsqu'elle est non seulement colonisée par les stéréotypes ambiants, par le non-art qui sévit dans le phénomène théâtral, mais aussi perturbée par l'inconsistance du drame, tout autant que dénigrée par notre époque. Ont été examinées des techniques, des stratégies, de création et de formation contrecarrant cet état de faits, en testant des moyens de propulser, de dynamiser les transformations, les créations en cours, en

²⁴⁸ Cf. *infra*, dans ce bilan final, la liste non exhaustive des arts concernés.

particulier grâce à l'intensification de la présentification du vivant-mourant, face à la représentation délabrée, à son délitement intrinsèque.

Comme je l'ai expliqué en me servant des mots, mais aussi en donnant à voir des vignettes d'images, le recours tout d'abord aux états de corps, tels que le neutre, le féminin, le masculin, l'animal, puis après à la mémoire de l'interprétation, en veillant à implanter dans le présent une scène du passé, agissent comme des sortes de nasses matérielles et substantielles, comme des filets de pêche, ou comme des cribles retenant les traces de comportements effectifs. Assurément, il s'agit bien de nos jours de tout faire pour ramasser des bribes ou des particules élémentaires d'humanité. Elles sont dispersées, vaporisées, sous des fausses apparences, des dissimulations, au sein d'isolats culturels codés, de matériaux figés, de groupes, de réseaux, de collectifs artificiels, ou autres. Le but étant de les libérer, de les associer, de les réanimer au moyen des vibrations, de la vitalité intérieure de l'art du théâtre.

Mais le bilan est contrasté, équivoque, entre pessimisme et optimisme. Au centre de la situation explorée, il y a un paradoxe aux répercussions puissantes. Il se noue et est entretenu par la confusion environnante. Trois phénomènes se conjuguent. D'abord, il y a la dévastation de la vie ou de la mort racontée par les fables de nombreuses pièces, comme *Le Roi se meurt* d'Eugène Ionesco. Ensuite, il y a les propagations déstabilisantes que ces histoires produisent, de proche en proche, à l'intérieur du drame lui-même. Ensuite, il y a les pressions externes liées à la société numérique et mondialisée qui interviennent.

Ébauche d'une nébuleuse

De là une nébuleuse surplombante prend forme, tissant les lambeaux à la fois de l'action dramatique en général, des composantes du théâtre, de la mise en scène, et de la représentation, elle-même, en particulier. Or, bien que brumeux et à première vue assez confus, un tel dispositif n'est pas que stérile, car il ébauche de nouvelles alliances, des combinaisons possibles, entre les arts et les vestiges des formes anciennes. Il s'avère donc salutaire dans certaines conditions. Ainsi Michel Bouquet voit une « déliquescence générale [qui] est aussi salvatrice » dans la « démission totale de sa fonction d'être humain » qu'il perçoit dans le rôle principal du roi Bérenger I^{er}. Le comédien précise :

« Le rôle se termine d'une façon très étrange. Il fait littéralement le vide, les gens autour de lui fuient les derniers instants de son agonie. Mais lui est très heureux de les voir partir. Il reste seul avec sa femme [...]. Il redevient presque un enfant qui part en fusée vers un autre monde »²⁴⁹.

L'on a vu aussi comment l'approche mimétique se trouve clouée au pilori de l'invraisemblance, du toc, de l'irréalité intransigeante. Il est apparu que la répétition subit les électrochocs des mutations endogènes, assaillant la réalisation spectaculaire dans son ensemble. Mais, en vérité, l'épicentre de la mystification se situe au cœur battant de la représentation ; la

²⁴⁹ Cf. <https://www.theatresparisiensassocies.com/actualite-theatre-paris/interview-de-michel-bouquet-258.html> (Site consulté le 07/05/2019).

duperie a à voir avec la dévastation du drame en tant qu'action, suite à son morcèlement, à son implosion en mille morceaux. Et le leurre général relatif au théâtre, à ce qu'il en reste²⁵⁰, ne cesse pas de se solidifier dans les corps et les esprits des apprenants.

Sans coup férir, les miroirs aux alouettes environnant la sphère créative participent au même mouvement de dissolution, de désagrégation de l'art dramatique. Les marges de manœuvres du pédagogue, du spécialiste et du chercheur sont étroites pour modifier la situation, car bon nombre d'obstacles conjoncturels et structurels sont déjà bien incrustés dans la matière, voire chez les individus, eux-mêmes, de l'âge numérique. Cependant, la fonction expérimentale du théâtrologue-expérimentaliste remplit son office en suggérant des solutions, en invitant à examiner à la loupe ce qui se passe, en particulier à l'aide, d'un côté, de la mise au point d'outils plus affinés, conceptuels, techniques, pratiques et, de l'autre, d'un langage²⁵¹ mieux défini, d'une galaxie terminologique encline à soutenir la gageure de l'entreprise scientifique.

En outre, des repères culturels ont été établis de sorte à identifier les bouleversements en cours, leurs impacts directs, concrets, puis à décrypter le fonctionnement de l'événement spectaculaire, tel qu'il est mis en œuvre dans certaines pratiques dramatiques, créations performatives d'aujourd'hui. Et ce quels que soient les moyens utilisés, y compris parfois lorsque les spectacles recourent à des techniques-limites, sur le plan esthétique, éthique, où l'effroi et la barbarie d'un réel vraiment réel – si d'aventure une chose de ce type existe ; ou si elle est supposée telle dans le cas où il n'est pas possible de démontrer son existence – interviennent parfois en vue de tordre le coup à la duplication. Ce point renvoie à la démarche employée. Une partie de la complexité, de ce qui nous échappe aussi relativement à notre sujet, vient se réfugier dans les interstices entre le concept et la réalité, entre les mots et les choses, entre la parole – celle qui est proférée – et l'événement – l'objet examiné²⁵².

Il a été question, par exemple, du passage de l'époque non-numérique à l'époque numérique ; de la seconde révolution copernicienne après celle de la mise en scène, avec l'inversion de polarité entre le texte et la scène, avec le renversement d'optique et de contenu entre l'existence et le théâtre ; de la mutation du drame traditionnel en drame de la vie ; de la distinction des arts vivants et des arts non-vivants, en insistant sur l'art presque vivant-mourant de l'architecture, à propos de l'événement archétypal représenté par l'incendie de Notre-Dame ; du changement de modèle au niveau de la focalisation et de l'extension au sein du drame, de la représentation et de la présentification ; de l'échelle de variation-oscillation entre le vivant et le mourant, en tenant compte à la fois de la déstéréotypisation et de la stéréotypisation, propres à la présentification ainsi qu'à la représentation ; de la vibration interne de l'art dramatique comme moyen de lutte contre la domination externe du spectaculaire ; du point nodal du théâtre intérieur centré sur l'irreprésentable.

Comme on l'a reconnu à travers les pratiques théâtrales, le drame de la cathédrale parisienne en feu, une mutation commune se dessine au sein des spectacles et des événements de notre temps. Elle combine destruction-transformation-recréation. En priorité la métamorphose en cours travaille les fondements de la pièce et du drame. Elle pulvérise les fragments, les segments de l'action. Elle remet en cause les confins séparant la représentation et la présentation. Elle

²⁵⁰ Voir JEENER J.-L., *Pour en finir avec le théâtre ?*, Neuilly, Atlande, 2017.

²⁵¹ Un jargon scientifique assumé, revendiqué, depuis des années, pour les besoins de la théorie et de l'épistémologie.

²⁵² Lire FOUCAULT M., *Les Mots et les Choses*, *op. cit.*

s'interroge sur les démarcations spécifiques conduisant à distinguer les arts vivants et les arts non-vivants, tout en espérant extraire de nouvelles données créatrices du vivant-mourant. Et ce en fonction de la hauteur de l'étiage potentiel atteint par l'art de la présentification.

À ce stade, il n'est pas possible de certifier que la mimesis, l'imitation et le double sont mis hors-jeu globalement, dans les performances ultracontemporaines²⁵³, ni du point de vue artistique, théorique, épistémologique. Au contraire, il est bienvenu d'insister sur la défaite en trompe l'œil de la représentation, car il s'agit d'un vrai-faux échec typique. Bien qu'elle marque le pas, à partir de la seconde partie du XX^e, puis reflue et bat de l'aile durant les premières décennies du XXI^e siècle, la représentation ne cède sa place que virtuellement, sur les bords, d'une manière biaisée, bizarre ou étrange. Mais pas d'une façon pleine et entière, définitivement. C'est d'ailleurs consubstantiel à ses attributs définitionnels. Même lorsqu'elle est altérée, ravagée, disséminée, elle conserve le pouvoir de renaître de ses cendres, à savoir sa faculté d'autogénération.

Cela dit, le bien-fondé de la démarche affirmée, singulière, de la présentification, n'est pas invalidé pour autant. En effet, cette dernière a de l'influence, un réel intérêt et des fonctions efficaces en matière théâtrale autant qu'artistique. Et ce à la fois dans le cadre assez strict, en premier lieu, des arts vivants : théâtre, danse, cirque, mime, pantomime, concert, opéra, comédie musicale, cabaret, café-théâtre, des arts de la rue, de la performance, etc. ; puis, en second lieu, des arts non-vivants : architecture, sculpture, artisanat, arts décoratifs, peinture, arts visuels, cinéma, vidéo, musique enregistrée, numérique, radio, télévision, bande dessinée, littérature, etc. ; comme, en troisième lieu, dans le périmètre aux démarcations plus floues, hésitantes, des arts presque vivants-mourants : événements spectaculaires mixtes, incendie de la cathédrale Notre-Dame, spectacle son et lumière, corso du carnaval, défilé de mode, etc.

Généralisation abusive

En fait, lors du vrai baptême du feu que constitue la confrontation avec le public, la représentation est le moment où l'on manifeste quelque chose qui relève du passé et que l'on reproduit maintenant. Tandis que la présentation est le moment où l'on exhibe quelque chose d'inédit qui appartient strictement au présent. Dans le premier cas, le retour à la vie n'est pas la préoccupation majeure puisqu'il s'agit de dupliquer une réalisation telle qu'elle a été préparée autrefois. Dans le second cas, le vivant instantané doit être recherché à l'instant même où se produit l'acte d'exhibition du spectacle, c'est-à-dire dans le déroulement du processus d'actualisation²⁵⁴. Si une telle différenciation est nécessaire, utile conceptuellement, elle ne se

²⁵³ Consulter SCHECHNER R., *Performance*, Paris, Éditions théâtrales, 2008.

²⁵⁴ Cf. <http://www.cnrtl.fr/definition/representation/substantif> (Site consulté le 24/03/2019) :

« β) *En partic.* [La représentation théâtrale]

– [en tant que genre] *Dans la représentation théâtrale, le texte linguistique [...] change de support matériel, puisqu'il est communiqué sous la forme orale. Le son devient matière de l'expression* (ERTEL É., *Vers une analyse sémiologique de la représentation théâtrale*, 1979, n° 32-33, p. 165).

– [en tant que réalisation] *La représentation est pour l'œuvre une seconde naissance. Mettre en scène, c'est mettre au monde, mais cette fois au monde sensible, concret. C'est mettre en corps, c'est mettre en acte. Le théâtre est incarnation* (SERRIÈRE, *T.N.P.*, 1959, p. 166) :

Le mot français « représentation » apporte une réponse [à la contradiction « contenue » dans le mot « répétition »]. Une représentation, c'est le moment où l'on montre quelque chose qui appartient au passé,

traduit pas aisément sur la scène. Il importe souvent de faire intervenir les deux notions simultanément, ou tour à tour, afin d'établir les dissemblances et les ressemblances. Chaque cas – œuvre traditionnelle ou pratique, ambiance, expérience et atmosphère hypermodernes – est singulier en ce qui concerne les instances respectives de la représentation et de la présentation. Toute généralisation apparaît souvent abusive.

Le théâtre-jeu étant avant tout un événement, évitons de dissocier principes abstraits et actes concrets, de sorte à ne pas introduire des artifices méthodologiques néfastes, et à ne pas fausser ainsi l'analyse ou l'interprétation. Certains oublis de l'histoire, de la micro-histoire²⁵⁵, sont à réintégrer au niveau de la conception du spectacle. Le regard par en bas, par le petit bout de la lorgnette, apporte des compléments pertinents qui enrichissent la vision macrothéâtrologique. Une tendance nouvelle de l'historiographie est en cours de développement, afin de recouper l'histoire du théâtre et l'histoire des techniques, de sorte à combler des manques qui ont déformé l'exploration de la représentation théâtrale. Le numéro 278 de la *Revue d'Histoire du Théâtre* qui a pour titre « Mécanique de la représentation »²⁵⁶ y contribue :

« Cette enquête entend donc faire dialoguer de façon nouvelle histoire des techniques et histoire du théâtre, en s'attachant autant à la culture matérielle qu'à la sociologie historique du monde du spectacle. Pour mener une telle investigation, il est nécessaire de mobiliser une documentation variée, puisant à des fonds classiques de l'histoire du théâtre comme à une documentation jusqu'ici méconnue, négligée ou rarement mise au service d'une recherche sur la scène »²⁵⁷.

Par ailleurs, je dois signaler que le compte rendu des idées effectué ici, d'une manière discursive, à partir de plusieurs exposés oraux, d'une observation minutieuse de la réalité scénique, rate néanmoins une partie des considérations qui émanent des travaux empiriques réalisés. Et ce parce que tout simplement le propos conceptuel ne parvient pas à les ressaisir, si je puis dire. Or il ne faut pas relativiser ce handicap dans la mesure où il a des conséquences non négligeables sur la totalité de l'argumentation. N'oublions pas sur ce sujet la leçon de Schopenhauer :

« [...] ainsi sont les concepts, et pourrait-on les segmenter avec la plus grande finesse en des déterminations plus précises, leur fixité et la netteté de leur délimitation les rendent systématiquement incapables d'accéder aux fines nuances de l'intuition, dont il est précisément question [...]. Nous étudierons pourquoi tout art authentique procède de l'intuition et jamais du concept »²⁵⁸.

quelque chose qui a existé autrefois et qui doit exister maintenant. [...] En d'autres termes, une représentation, c'est une mise au présent, qui doit favoriser un retour à la vie que la répétition avait nié, mais qu'elle aurait dû sauvegarder. BROOK P., *L'Espace vide : Écrits sur le théâtre*, trad. par Chr. Estienne et Fr. Fayolle, 1977, p. 181. »

²⁵⁵ Voir CARLO GINZBURG, *Mythes emblèmes traces*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2010.

²⁵⁶ Avril-juin 2018-2.

²⁵⁷ *Idem*, p. 9. Lire l'introduction de Mélanie Traversier : « Techniques et techniciens du spectaculaire, XV^e-XVIII^e siècles ».

²⁵⁸ *Le Monde comme volonté et représentation, I, op. cit.*, p. 171-172.

Pour terminer, j'insiste sur la nécessité de s'appuyer sur l'étude génétique de la représentation, si l'on veut s'écarter des réflecteurs trompeurs, comme celui que le spectacle fini met sous les yeux et tend aux oreilles du critique. À ce titre, sonder les reins et les cœurs des comédiens, des interprètes, des spectateurs, des créateurs et des badauds constitue une mine exceptionnelle d'informations. De plus, il est bien évident que sans des artistes de la scène dotés d'une formation hautement exigeante, non seulement l'événement théâtral mais la plupart des formes de représentation ou de présentification échouent et font pschitt !

Dans les temps qui courent, la facilité qui se répand dans la société mondialisée, voire la vulgarité, n'aident pas à remonter la pente, à inverser la vapeur. S'il est dans les gènes du théâtre de s'intéresser au monde tel qu'il va, y compris lorsqu'il nous révulse, comme le fait Milo Rau à travers son spectacle *La Reprise - Histoire(s) du théâtre (I)*²⁵⁹, en dénonçant un crime homophobe qui a secoué le royaume de Belgique, rien ne dit qu'il doive renoncer à ses finalités esthétiques, éducatives, et encore moins à ses capacités d'intégration, de partage, de complicité, car elles ne sont pas contraires au divertissement.

Dans la foulée de tout ce qui précède et au seuil de cette enquête, d'autres questionnements se font jour qui concernent aussi bien l'existence ordinaire, le théâtre, que le sort préoccupant de la biodiversité²⁶⁰, du climat, de la Terre et de l'Homme²⁶¹ :

- Pourquoi ce qui est fait, essayé, réalisé, créé, inventé, offert, financé sur ses propres deniers²⁶² est méprisé, maltraité ?
- Pourquoi faut-il accepter en silence et tacitement de subir les avanies, les discriminations, les invectives, l'industrialisation²⁶³, les mises en cause diffamatoires, sans réaction ni protection²⁶⁴ ?
- Pourquoi l'opinion n'écoute pas²⁶⁵ ? ne répond pas ?
- Pourquoi l'ordre de rester muet, de s'en tenir aux éléments factuels, est-il relayé par le politiquement correct²⁶⁶ ?

²⁵⁹ Cf. <http://www.nanterre-amandiers.com/2018-2019/la-reprise-histoires-du-theatre-i/> ; https://fr.wikipedia.org/wiki/Milo_Rau ; <https://www.youtube.com/watch?v=b47Sif9Dsc8> ; <https://www.youtube.com/watch?v=huHcnj122L0> (Sites consultés le 18/04/2019).

²⁶⁰ Cf. <<https://news.un.org/fr/story/2019/05/1042791> (Site consulté le 07/05/2019).

²⁶¹ Lire VARGAS F., *L'Humanité en péril - Virens de bord, toute !*, Paris, Flammarion, 2019.

²⁶² Dans les secteurs du spectacle et de la formation : fournitures, photocopies, livres, décors, costumes, matériels, équipements, frais divers, etc.

²⁶³ Cf. <https://www.franceculture.fr/emissions/la-methode-scientifique/la-methode-scientifique-du-jeudi-08-novembre-2018> (Site consulté le 24/04/2019) ; l'article de Marc Trestini et Bernard Coulibaly, « Vers une industrialisation de la formation à distance à l'université », *Distances et médiations des savoirs* [En ligne], 6 | 2014, mis en ligne le 10 juillet 2014, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/dms/687> ; DOI : 10.4000/dms.687.

²⁶⁴ Voir DUBET Fr., *Le Temps des passions tristes - Inégalités et populisme*, Paris, Seuil, 2019.

²⁶⁵ Un spot publicitaire annonce : « Il faut peu de temps pour détruire une vie. Et beaucoup pour la reconstruire ». Cf. <https://www.ladn.eu/news-business/actualites-agences/nouvelle-campagne-fondation-france-altmann-pacreau/> (Site consulté le 01/05/2019).

²⁶⁶ Lire NEVEUX N., *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019 ; BARBÉRIS I., *L'Art du politiquement correct*, op. cit.

- Pourquoi la doxa, l'idéologisation, y compris celles qui pénètrent dans les lieux et les espaces qui devraient être sanctuarisés, favorisent-elles les accusations injustes, la culpabilisation délétère, la condamnation de l'expression et de la création²⁶⁷ ?
- Comment peut-on être encore humain et vivre comme tel dans notre monde²⁶⁸ ?

Voilà autant de thèmes, d'interrogations²⁶⁹, au ras du quotidien, voire plus hautement régénérés par des faits divers, des conflits entre des personnes ou au sein des groupes de pression²⁷⁰, par des mythes tragiques plus édifiants, qui marquent la vie, les passions humaines, dont le théâtre du réel ou le théâtre documentaire²⁷¹ sont susceptibles de se nourrir à bon escient²⁷². Mais l'instant est venu de donner la parole à Fred Vargas, qui démasque les faux-nez de notre époque, et de méditer sur l'humanité et la planète au bord du gouffre :

« En dépit de la désinformation massive, nous sommes pourtant de plus en plus conscients, depuis quelques années, qu'une véritable menace s'amplifie. Plus conscients encore aujourd'hui. Car le fameux Secret filtre enfin, il suinte et s'écoule de plus en plus chaque jour par le biais de tous les médias. Mais nous, devenus malléables comme pâte à pain, nous baissions encore les bras, fatalistes, envahis d'un décourageant sentiment d'impuissance : “Ils' vont bien trouver quelque chose.” Non, n'y croyons plus. / Et moi je dis : Nous, les *Gens*, impuissants ? Mais jamais de la vie. Car enfin, combien sont-ils dans le monde les gouvernants et les multimilliardaires ? Quelques milliers ? Deux mille ? Et *nous*, nous les *Gens*, combien sommes-nous ? Plus de sept milliards et demi. Je ne crois pas m'avancer beaucoup en constatant que le rapport de forces est très nettement en notre faveur, profitons-en, jetons-nous dessus²⁷³ ».

²⁶⁷ Tout ce qui est évoqué et rapporté dans ce passage a été réellement éprouvé, ressaisi, à la périphérie des activités théâtrales de formation et de création. Il s'agit de fragments de vie qui ont suscité cette série de questions. Consulter Arnaud François et Frédéric Worms (dir.), *Le Moment du vivant*, op. cit.

²⁶⁸ Même dans des attitudes ou des propos équivoques ou hostiles, il peut y avoir parfois quelque chose de positif à en tirer, dont on ne comprend pas les motivations et la portée immédiates.

²⁶⁹ La liste est indicative. Vision torve du monde et de son devenir. Tentatives de désresponsabilisation professionnelle et personnelle. Mise en avant des égos surdimensionnés au détriment de l'apaisement des tensions et de la sérénité. Sommets d'incivilités et délitement de l'état des mœurs.

²⁷⁰ Face à l'injustice de classe, aux discriminations culturelles, sociales, ethniques, sexuelles, le ressentiment se fait plus fort dans l'ensemble de notre société. Et le théâtre-spectacle enregistre l'impact de cette situation. Cf. <https://www.theatre-odeon.eu/fr/saison-2018-2019/spectacles-1819/la-trilogie-de-la-vengeance> ; <https://theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/-kanata-de-robert-lepage-voyages-vers-la-realite-4228> ; <https://theatre-du-soleil.fr/fr/a-lire/-artistes-qu-avons-nous-le-droit-de-faire-4226> (Sites consultés le 19/04/2019).

²⁷¹ Lire PICON VALLIN B. et MAGRIS É., *Les Théâtres documentaires*, op. cit.

²⁷² Consulter NEVEUX O., *Contre le théâtre politique*, op. cit.

²⁷³ *L'Humanité en péril - Virons de bord, toute !*, op. cit., p. 22-23.



Fig. 120 - Présentification multicolore

BIBLIOGRAPHIE

- ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le prince 1 - L'embellie (1981-1992)*, Arles, Actes-Sud, 2005.
- ABIRACHED Robert, *Le Théâtre et le prince 2 - Un système fatigué (1993-2004)*, Arles, Actes-Sud, 2005.
- ADOLPHE Jean-Marc, *Crise de la représentation*, Saint-Jean-de-Vedas, Éditions L'Entretemps, 2003.
- ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- BANU Georges et TACKELS Bruno (dir.), *Le Cas Avignon 2005*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, 2005.
- BARBÉRIS Isabelle, *L'Art du politiquement correct*, Paris, PUF, 2019.
- BARBUSSE Henri, *Le Feu - Journal d'une escouade*, Paris, Gallimard, 2013.
- BENE Carmelo, *L'Esthétique du déplaisir*, Dijon, Les presses du réel, 2019.
- BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Éditions Allia, 2003.
- BERNANOS Georges, *La France contre les robots*, Paris, Le Castor Astral, 2017.
- BERTHOZ Alain et PETIT Jean-Luc, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- BOUGNOUX Daniel, *La Crise de la représentation*, Paris, Éditions de La Découverte, 2006.
- BOUQUET Michel, *Michel Bouquet raconte Molière*, Paris, Éditions Philippe Rey, 2017.
- BROOK Peter, *L'Espace vide : Écrits sur le théâtre*, Paris, Le Seuil, 1977.
- CHÂTEAU Dominique, *Ontologie et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- CHENG François, *De l'âme*, Paris, Albin Michel, 2016.

- CONFAVREUX Joseph (dir.), *Le Fond de l'air est jaune - Comprendre une révolte inédite*, Paris, Seuil, 2019.
- CORDIER Marine, DUMONT Agathe, SALAMÉRO Émilie et SIZORN Magali (dir.), *Le Cirque en transformation : identités et dynamiques professionnelles*, Reins, Épure-Éditions et Presses universitaires de Reins, 2019.
- CYRULNIK Boris, *La Nuit, j'écrirai des soleils*, Paris, Odile Jacob, 2019.
- DE MARINIS Marco, « représentation, présence, performance : pour un dialogue entre Nouvelle Théâtrologie et "Performance Studies" », dans HELBO A. (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2011.
- DE MARINIS Marco, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982 (trad. anglaise, *The Semiotics of Performance*, Bloomington, Indiana University Press, 1992).
- DE MARINIS Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni, 2008.
- DE MOULINS-BEAUFORT Éric, « Les Parisiens, touchés dans leur chair », dans *Le Monde*, du 18/04/2019.
- DE CRISTINA Simone, *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1969)*, Dijon, Les presses du réel, 2018.
- DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Édition Gallimard, 1992.
- DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967.
- Debout*, film de Stéphane Haskell, 2019.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Devant l'image*, Paris, Éditions de Minuit, 2004.
- DUBET, François, *Le Temps des passions tristes - Inégalités et populisme*, Paris, Seuil, 2019.
- EL KHATIB Mohamed, *Stadium*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.
- ERTEL Évelyne, « Vers une analyse sémiologique de la représentation théâtrale », dans *Travail Théâtral*, n° 32-33, 4^e trimestre 1979.
- ERTEL Évelyne, « Éléments pour une sémiologie du théâtre », dans *Travail Théâtral*, n° 28-29, juillet-décembre 1977.
- FANNY Madeline, « Les flammes de Notre-Dame, c'est notre monde qui brûle », dans *Le Monde*, du 18/04/2019.
- FARBIAS Patrick, *Les Gilets jaunes - Documents et textes*, Paris, Éditions du croquant, Vulaines-sur-Seine, 2019.
- FLAUBERT Gustave, *Mémoire d'un fou*, Paris, Pocket, 2001.
- FLORENCE Jean, *Art et thérapie : liaison dangereuse ?*, Bruxelles, Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1997.
- FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Éditions Gallimard, 1966.
- FRANÇOIS Arnaud et WORMS Frédéric (dir.), *Le Moment du vivant*, Paris, PUF, 2016.
- GABRIEL Markus, *Le Pouvoir de l'art*, Paris, Éditions Saint-Simon, 2018.
- GABRIEL Markus, *Pourquoi je ne suis pas mon cerveau*, Paris, JC Lattès-Le Livre de Poche, 2018.
- GABRIEL Markus, *C'est quoi, au juste, le monde ?*, Paris, Le Livre de Poche, 2017.
- GINZBURG Carlo, *Mythes emblèmes traces*, Lagrasse, Éditions Verdier, 2010.
- GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1971.

- HANS-THIES Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- HELBO André et LÉGERET Katia (dir.), *La transdisciplinarité en question(s)*, Bruxelles, Éditions AISS-IASPA, 2016.
- HELBO André (dir.), *Performance et savoirs*, Bruxelles, Éditions De Boeck, 2011.
- HELBO André, BOUKO Catherine et VERLINDEN Élodie (dir.), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013.
- HELBO André, *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007.
- HELBO André, JOHANSEN J. Dines, PAVIS Patrice et UBERSFELD Anne (dir.), *Théâtre - Modes d'approche*, Bruxelles, Méridiens Klincksieck-Éditions Labor, 1987.
- HELBO André, *Sémiologie de la représentation théâtrale*, Bruxelles, Éditions complexe, 1975.
- HUGON-TALON Carole, *Avignon 2005 - Le conflit des héritages*, Paris, Du théâtre (hors série n° 16), 2006.
- HUSTER Francis, *N'abandonnez jamais, ne renoncez à rien*, Paris, Le cherche midi, 2017.
- HUYGHE François-Bernard, DESMAISON Xavier, LICCIA Damien, *Dans la tête des Gilets jaunes*, Paris, VA Press, 2019.
- JEENER Jean-Luc, *Pour en finir avec le théâtre ?*, Neuilly, Atlante, 2017.
- KANTOR Tadeusz, *Le Théâtre de la mort*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1977.
- LAPLANTINE François, *Le Social et le sensible - Introduction à une anthropologie modale*, Paris, Téraèdre, 2005.
- LÉGERET Katia, *Les 108 Karana, danse et théâtre de l'Inde*, livre-DVD, Paris, Geuthner, 2017.
- LÉGERET Katia, *Danse contemporaine indienne et théâtre indien : un nouvel art ? Autour de Pina Bausch, Ariane Mnouchkine, Padmini Chettur, Carolyn Carlson, Hassan Massoudy, Bartabas, Sreenivasan Edappurath, Padmini Chettur, Chandralekha, Lise Noël*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2010.
- LÉGERET Katia, *Dance Theatre of India, crossing new Aesthetics and Cultures*, New Delhi, Niyogi Books, 2018.
- LETAILLEUR Érica, *L'Humain face à lui-même dans les arts vivants - Temps, espace, récit*, Paris, L'Harmattan, 2018.
- LIDDELL Angélica, *Écrits 2003-2014*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2019.
- LIEBERHERR Jean-Gérard, *Brexit... à quand le retour ?*, Paris, Descartes & Cie, 2019.
- MAILLARD Denis, *Une Colère française*, Paris, L'Aurore-Éditions de l'Observatoire, 2019.
- MARIE Laurence, *Inventer l'acteur - Émotions et spectacle dans l'Europe des Lumières*, Paris, Sorbonne Université Presses, 2019.
- MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figurations du spectateur - Une réflexion par l'image sur le théâtre et sur sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- MICHAUD Yves, *L'Art à l'état gazeux - Essai sur le triomphe de l'esthétique*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010.
- MORIN Edgar, *Pour résister à la régression*, La Tour d'Aigues, Éditions de l'aube, 2018.
- MOULINE Lucette, *Le Mystère de David*, Paris, Éditions Orizons, 2018.
- NAUGRETTE Catherine, *L'Esthétique théâtrale*, Paris, Nathan Université, 2000.
- NEVEUX Olivier, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019.
- NOIRIEL Gérard, *Les Gilets jaunes à la lumière de l'histoire*, La Tour-d'Aigues, L'aube-Le Monde, 2019.

- « Notre-Dame, la construction d'un mythe », dans *Le Monde*, du 18/04/2019.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2018.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des spectacles - Théâtre, mime, danse, cinéma*, Paris, Armand Colin, 2016.
- PAVIS Patrice, *L'Analyse des textes dramatiques de Sarraute à Pommerat*, Paris, Armand Colin, 2016.
- PAVIS Patrice, *La Mise en scène contemporaine - Origines, tendances, perspectives*, Paris, Armand Colin, 2011.
- PAVIS Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale - Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1980.
- PAZ GAGO José Maria, *El octavo arte : la moda en la sociedad contemporánea*, A Coruña, Hércules de Ediciones S.A., 2016.
- PICON VALLIN Béatrice et MAGRIS Érica, *Les Théâtres documentaires*, Montpellier, Éditions Deuxième époque, 2019.
- PRADIER Jean-Marie, « La performance ou la renaissance de l'action », dans *Revue Communications, Performance*, n° 92, EHESS-Centre d'études Edgar Morin, Le Seuil, 2013.
- PRADIER Jean-Marie, *La Scène et la fabrique des corps*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997.
- RABANEL, *Épistémologie de l'art vivant - L'Inversion au cœur du spectacle*, Paris, L'Harmattan, 2017.
- RABANEL, *Spectateurs sidérés, ou L'Allégorie du Goéland*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- RABANEL, *Le Feu sacré du théâtre - Manifeste du réinventisme*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- RABANEL, *Génie du carnaval - Quand le savoir bascule*, Paris, L'Harmattan, 2016.
- RABANEL, *L'Interdiction du théâtre - Éloge du dialogue et du vivant*, Sampzon, Éditions Delatour France, 2014.
- RABANEL, *Théâtrologie/2 - L'Art du dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2014.
- RABANEL, *Théâtrologie/1 - Le Théâtre réinventé*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Revue d'Études théâtrales*, La réinvention du drame (sous l'influence de la scène), n° 38-39/2007.
- Revue d'Histoire du Théâtre*, n° 281, janvier-mars 2019-1.
- RICHARDS Thomas, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Arles, Éditions Actes Sud, 1995.
- ROSSET Clément, *Le Réel et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1976.
- SARRAZAC Jean-Pierre (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Éditions Circé, 2005.
- SCHECHNER Richard, *Performance*, Paris, Éditions théâtrales, 2008.
- SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et représentation*, Paris, Éditions Gallimard, 2009.
- Stadium*, conception, réalisation Mohamed El Khatib - Captation TNN, février 2019.

- STANISLAVSKI Constantin, *La Formation de l'acteur*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- SZONDI Peter, *Théorie du drame moderne*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983.
- TACKELS Bruno, *Rodrigo García - Écrivains de plateau IV*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- TAYLOR Alex, *Brexit, L'Autopsie d'une illusion*, Paris, JC Lattès, 2019.
- TEINTURIER Brice, *Plus rien à foutre, plus rien à faire - La vraie crise de la démocratie*, Paris, Robert Laffont, 2017.
- Théâtre Public*, Internationale situationniste - Théâtre, performance, n° 231, janvier-mars 2019.
- Théâtre(s)*, Les nouvelles tendances du théâtre français, n° 10, été 2017.
- Théâtre(s)*, Ce qu'il faut (et ce qui doit) changer au théâtre, n° 11, automne 2017.
- TRESTINI Marc et COULIBALY Bernard, « Vers une industrialisation de la formation à distance à l'université », *Distances et médiations des savoirs* [En ligne], 6 | 2014, mis en ligne le 10 juillet 2014, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/dms/687> ; DOI : 10.4000/dms.687.
- TRIFFAUX Jean-Pierre, « Où est passé le vivant ? - Le masque et les organes dans l'entraînement de l'acteur », dans *Degrés* (Bruxelles), n° 175-176, printemps-été 2018.
- TRIFFAUX Jean-Pierre, « Texte et théâtre vivant », dans *Le Texte de théâtre : études linguistiques et sémiologiques* (C. Despierres, H. Bismuth, M. Krazen, C. Narjoux), Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2009.
- TRIFFAUX Jean-Pierre, « Le comédien à l'ère numérique », dans *Communications* « Théâtres d'aujourd'hui », n° 83, EHESS-Centre d'études Edgar Morin, Seuil, 2008.
- TRIFFAUX Jean-Pierre, « Le chœur matriciel - Étude expérimentale de pratiques scéniques », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2007-3.
- TRIFFAUX Jean-Pierre, « La scène s'en va. Dans quelques instants, le Paradis », dans *Revue Otrante* « Théâtre et fantastique - Une autre scène du vivant », n° 17, 2005.
- TRIFFAUX Jean-Pierre, « Résonances - Expériences autour de la thématique gattienne », *Armand Gatti - L'Arche des langages* (L. Garbagnati, F. Toudoire-Surlapierre), Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004.
- TRIFFAUX Jean-Pierre, *Pouvoir et jeu de l'acteur - Entretiens en trois analyses sur la méthodologie expérimentale d'une création : de la formation du comédien à la mise en scène*, thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, décembre 1989.
- UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre II - L'École du spectateur*, Paris, Belin, 1996.
- VARGAS Fred, *L'Humanité en péril - Vions de bord, toute !*, Paris, Flammarion, 2019.
- VARGAS LLOSA Mario, *La Civilisation du spectacle*, Paris, Gallimard, 2015.
- VASILIU Anca, *Dire et Voir*, Paris, Vrin, 2008.
- VERLINDEN Élodie, *Danse et spectacle vivant - Réflexion critique sur la constitution des savoirs*, Bruxelles, Peter Lang, 2016.
- VIARD Jean, *L'Implosion démocratique*, La Tour-d'Aigues, L'aube, 2019.
- ZWEIG Stefan, *Seuls les vivants créent le monde*, Paris, Robert Laffont, 2018.

L'auteur

Jean-Pierre Triffaux [dit Rabanel], de l'Université Côte d'Azur, CTEL, est docteur ès lettres, habilité à diriger des recherches (Université de Paris 8), théâtrologue, spécialiste de la théorie et de la pratique du théâtre ainsi que de l'art de l'acteur. Il est professeur des Universités en arts du spectacle et en études théâtrales. Il est membre de la Société d'Histoire du Théâtre (Paris). Il a publié : RABANEL, *Théâtrologie/1 - Le Théâtre réinventé*, Paris, L'Harmattan, 2003 ; *Théâtrologie/2 - L'Art du dialogue*, Paris, L'Harmattan, 2014 ; *L'Interdiction du théâtre - Éloge du dialogue et du vivant*, Sampzon, Delatour France, 2014 ; *Le Feu sacré du théâtre - Manifeste du réinventisme*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; *Spectateurs sidérés ou L'Allégorie du Goéland*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; *Génie du carnaval - Quand le savoir bascule*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; *Épistémologie de l'art vivant - L'Inversion au cœur du spectacle*, Paris, L'Harmattan, 2017.

Résumé

Cette étude critique traite de l'art de la représentation dans le domaine du théâtre et du spectacle vivant, depuis environ les années soixante et le tournant des XX^e et XXI^e siècles, et jusqu'à aujourd'hui. Qu'est-ce qui se trame dans la re-présentation théâtrale ? Quelles sont les évolutions saillantes en cours ? Comment peut-on les repérer et les analyser ? Quels problèmes, quelles limites sont à mettre en évidence ? Il s'agit d'examiner d'abord la mise en cause de la représentation ; puis l'exploration du vivant-mourant de l'événement théâtral ; et enfin les capacités de la présentification par opposition à la représentation.

Abstract

This critical study deals with the art of performance in the field of theatre and performing arts from around the 1960s and the turn of the 20th and 21st centuries to the present day. What is happening in the theatrical representation? What are the salient developments underway? How can they be identified and analysed? What problems and limitations should be highlighted? The first is to examine the questioning of representation; the second is to explore the living-dying nature of the theatrical event; and the third is to examine the capacities of presentification versus representation.