

APPENDICE

LA PHILOSOPHIE DEBOUT

En tant que protagoniste-acteur de “Chaos Enterprise”, j’aimerais ici exposer un certain nombre de réflexions qui relèvent de mon expérience de la Théâtralité. Elles concernent plus particulièrement le jeu de l’acteur.

Je dirais d’emblée que, pour moi, le théâtre est indissociable d’un combat de vie, pour lequel les questions touchant à l’esthétique, sont auxiliaires. La scène est le lieu privilégié où forger les armes de ce combat, qui intéresse tous les espaces de la vie, de l’espace social au terrain du Politique. Une inlassable bataille, et le livre de Marc’O ne cesse d’en témoigner à chaque page, est d’ordre sémantique : elle concerne le sens du mot “Théâtralité”. Barthes a cette phrase : “les signes et les armes c’est la même chose”. Peut-être est-ce aussi pour cela que la “Théâtralité” traduit une forme spécifique d’”activité” qui est loin, tant par les objectifs que par la nature des moyens mis en œuvre, d’en référer aux évidences que véhicule d’ordinaire le “théâtre”.

Mais soulignons ceci : nous ne nous battons certainement pas pour défendre une autre conception du théâtre,

fut-elle originale. Tous nos efforts, je le crois, convergent, plutôt, pour créer un théâtre qui nous serve à nous battre. Puisse ce texte y contribuer à sa manière.

Dans le cadre des représentations de GENERATION CHAOS, j'ai toujours ressenti une espèce de difficulté tenue à bien faire comprendre mon travail d'acteur et, en cela, à toujours répondre favorablement à la sollicitude du public. Ma réserve concerne les jugements de valeur tenant lieu de critères, inaptés, à mon sens, à saisir le type d'activité théâtrale que nous développons et que nous cherchons à communiquer. Ces critères, et la prise qu'ils offrent aux appréciations les plus sommaires comme aux résistances les plus farouches, tournent presque toujours autour d'une perception de l'acteur comme "incarnation d'un personnage réel ou de fiction", et à la suite, d'une fonction du théâtre, dans un sens très général, comme "art de la représentation". Mon propos n'est pas ici de polémiquer et de trancher autour de questions relevant de l'histoire du théâtre, de la philosophie de l'art ou d'un quelconque discours normatif, mais plutôt de bien marquer, en cette occasion, quelle est la position que je partage avec les autres protagonistes, dans le cadre d'une activité qui, à mon sens, est complètement étrangère à toute "volonté de représenter", qu'il s'agisse de la vie, des sentiments, des émotions, voire des idées, idée au sens d'une vérité purement théorique que l'on se fait d'un texte, d'un personnage, d'une œuvre ou de la réalité.

J'étais toujours gêné d'avoir à répondre, de façon un peu péremptoire que Génération Chaos, ce sont avant tout des hommes réels sur la scène. Le bien-fondé de la distinc-

tion que fait Marc'O entre un acteur : "auteur de ses actes" par opposition à "l'interprète" d'un rôle, d'un personnage, est avant tout pragmatique, c'est-à-dire qu'elle implique un type de comportement sur la scène, mais surtout dans la vie, certainement peu compatible avec les intentions avérées d'un comédien de servir un texte ou de traduire l'idée qu'il se fait de la réalité. Soutenant encore la critique qu'il fait de la "fétichisation du texte" au théâtre, se rapportant à une "vérité du texte" en soi, je dirais que ce n'est pas tant la vérité intrinsèque d'un texte qui importe, que l'usage que j'en fais, dans la plus simple expression de sa matérialité, cela afin de produire une vérité qui m'est propre, une vérité relative à moi seul. Cette nuance, dont la signification excède largement la question du statut du texte, laquelle au fond est accessoire, introduit une différence plus fondamentale, qui touche à la valeur de toute vérité. Soit, dans un cas, une vérité réduite à son spectacle, c'est-à-dire l'exaltation d'une vérité qui "fait" valeur, l'exhibition d'un pur symbole, soit, au contraire, "la vérité pratique", selon la formule de Lautréamont définissant l'essence de toute poésie : la vérité que conquièrent les hommes à travers les actes qu'ils produisent sur une scène, des actes qui, avant tout, expriment leur personnalité, dans la dimension du vivant où le corps est engagé.

Attardons-nous sur ce dernier point. L'engagement du corps sur la scène traduit tout autre chose qu'un théâtre à base d'"expression corporelle". Le corps n'est pas l'objet, mais l'instrument de la jouissance, mais d'une jouissance à re-situer à chaque instant dans le langage. Avec le corps sur la scène c'est, certes, l'action qui entre en jeu, mais une action liée à la connaissance. Le terme de "praxis" est en

cela utile pour qualifier, en l'espèce de la théâtralité, une activité qui associe pratique et théorie dans le cadre du vivant. C'est à la lumière de ces précisions, qu'à mon sens, il faut comprendre la violence scénique de Génération Chaos. Elle n'a le sens ni d'une expression pathologique ni d'une "bourrade pulsionnelle" orchestrée par le mouvement des corps dans le cadre d'une pure dépense physique. J'en prends pour exemple les protagonistes du Chœur, qui, dans la pièce, prennent possession de la scène, "prennent possession de la scène de la vie", comme le dit si justement Cécile ROMA. Il m'est toujours apparu, qu'en montant sur la scène, chacun faisait acte de réappropriation de son corps, effort tendu, propagé à travers un mouvement de violence accrue ; violence, qui en réalité, est celle de tous les pouvoirs, quels qu'ils soient, qui nous jettent hors de notre propre corps et nous dépossèdent de notre vie, violence encore d'une culture qui voudrait nous renvoyer à l'inertie pressurante de nos fauteuils. Voilà pourquoi cette prise de scène par le corps est politique. Elle est, en fait, une véritable "prise de connaissance" avec soi-même, avec les autres.

Je crois, que c'est au niveau d'un tel déplacement des critères évaluant l'activité artistique et, en l'occurrence, élucidant mon expérience de l'activité scénique, que le "vivant" creuse pour l'homme un autre type de profondeur.

Le théâtre en tant que représentation d'une œuvre, c'est en quelque sorte un effacement de l'homme qui consent à s'effacer (personnellement ce n'est pas à ce niveau que je placerais mon humilité). A l'inverse, à travers la théâtralité, il ne s'agit en rien d'exposer à un public une "vérité de

représentation” ou la “représentation d’une vérité”, mais la vérité qui s’expose, plus précisément la vérité des hommes qui agissent dans le cadre d’un réel de la scène. Aussi pour moi, cette forme de théâtre à laquelle nous ne cessons de travailler, satisfait à un choix d’ordre politique : Plus qu’une mémoire, il s’agit sur scène et hors scène de se constituer un présent.



BATESON fait remarquer que nous avons bien souvent de la peine à nous imaginer que les messages véhiculés par les médias consistent en des opérations de signes élaborés par des individus comme nous. Aussi ce que nous prenons pour la réalité n’est jamais qu’une interprétation de la réalité, que valide la seule prétention de ces messages à l’objectivité. Je crois qu’il se produit la même chose avec le “spectacle consumatoire” du monde, qui tient lieu d’un marché social où règne la confusion entre les signes des choses et les choses elles-mêmes. Un art de la représentation de la réalité ne fait qu’entretenir cette confusion, pire il ne cesse de s’y empêtrer. Il croit représenter le monde, la société, les gens alors qu’il n’en reproduit que les simulacres.

Le dessein de l’activité de l’acteur implique, avant tout autre chose, de transformer radicalement le type de rapport, plus qu’avec le public, avec la société. Cette exigence

s'est toujours manifestée concrètement pour toute l'équipe à travers des répétitions publiques, dans un lieu de travail ouvert. La création artistique, telle que nous la pratiquons, est inséparable de la recherche d'une forme de communication active, qui rende compte de l'activité de production elle-même. (Je renvoie à l'étude approfondie que fait Cristina BERTELLI de tous ces problèmes dans sa présentation).

“Production” est un de ces mots dégradés qui renvoie trop souvent à des préoccupations mercantiles relatives à la fabrication d'un produit. Du latin “producere”, il signifie originellement “mener en avant”, “faire avancer”, “faire exister”. Il définit par là toute activité humaine qui fournit ses preuves devant les autres hommes. On peut le rapprocher de “prodiguer”, c'est alors qu'il a le sens d'un don fait aux hommes.

Cette coquetterie des “artistes” qui consiste à produire leurs œuvres dans une solitude propice aux calculs égoïstes, et de les présenter au monde seulement une fois celles-ci achevées, m'a toujours amusé. Au fond de cette attitude largement partagée - qui sert une sorte de mystification de l'œuvre exacerbée par le spectacle, celui-ci serait-il magique, se targuant des mystères de l'inspiration et des obscurités du génie - émane l'atmosphère suffocatoire des “milieux artistes” jouant la comédie de la culture, l'odeur renfermée et la décrépitude des théâtres dans lesquels se ramasse le sérail ossifié des “connaisseurs” et des esthètes “culs de plomb”, ironise NIETZSCHE.

Cette conception prédominante, si tenace de la création, installe partout la clôture d'un art conçu pour

appauvrir, et non pour enrichir, un art qui, disons-le, écarte la société de la culture, plus exactement de la production de la culture. Je citerais, ici, Federica BERTELLI qui, épinglant cette idée d'une "création en soi" faite pour flatter le jugement, propose un tout autre regard : "Rejetons les vieilles conceptions qui font de la création un objet d'admiration. Rejetons l'idée de la création qui ne donne pas vie aux actes quotidiens. Posons le problème de la création dans des espaces où "ça crée"... La création n'a pas pour but l'illumination de certains privilégiés... "Voir mais ne pas toucher" ne peut être un objectif de l'art... Crions très haut : la création n'est pas un objet inatteignable... C'est permettre à des critères nouveaux que l'œuvre manifeste, de sortir des normes imposées par l'époque." (in "Les Périphériques Vous Parlent", N° 1, janvier 1994).

Au début de ce texte, j'affirmais, un peu trop à découvert, que pour moi l'activité d'acteur dans le cadre de la théâtralité n'avait que le sens d'un combat. Peut-être est-il celui-là : rendre "acteurs" tous ceux auxquels elle s'adresse.

Yovan GILLES

MARC'O

*Théâtralité
et
Musique*

BY GENERATION CHAOS

Avec ce texte, Marc'O nous parle, en premier lieu, de la théâtralité et de la musique dans le cadre du changement. Dans le monde bouleversé d'aujourd'hui où les changements s'accélèrent, les choses, les événements, les faits ne collent souvent plus aux mots qui prétendent les décrire. Si Marc'O avance le terme "théâtralité" qu'il distingue bien du mot "théâtre" lui-même, c'est qu'avec cette notion, il circonscrit un champ d'activité, un "théâtre des opérations" où les expressions du vivant : jeu de l'acteur, musique, danse peuvent être utilisés pour "connaître" (plutôt que "reconnaître", on le verra) ce qui se passe sur les théâtres de la vie, qu'il s'agisse de la scène sociale, familiale, des espaces de travail, de loisirs, de la rue, ou autres lieux. D'abord une *praxis*, la théâtralité offre, par là, des opportunités pour concevoir des procédures interactives destinées à engager individus et groupes à "*agir pour comprendre*". Au-delà de son expression sur une scène, elle se présente comme "un modèle logique", modèle transférable à de nombreux autres contextes. La théâtralité délimite, en somme, un "cadre autre" pour essayer de voir autrement. "Voir autrement", est une exigence de l'époque ; elle n'est pas réservée au seul domaine des expressions artistiques.

Si Marc'O se réfère, dans ce livre, à la scène théâtrale elle-même, ce n'est certainement pas pour évoquer un passé glorieux, ni pour redorer le blason du théâtre. Il n'y a là qu'une incidence fortuite : le fait qu'il est aussi un auteur et un metteur en scène. Tant par les objectifs, la démarche, que par les moyens mis en œuvre, on est loin, ici, des évocations chères aux "amateurs de Théâtre".

Numéro hors série de la revue "L'IMPOSSIBLE ET POURTANT" BY GENERATION CHAOS 1994
--