

Analyser des objets postdramatiques

di Milena Mogica-Bossard

milemogi@yahoo.fr

Abstract

It is known that postdramatic objects are difficult to study because of the importance they give to lived material experience. One doesn't know what elements are to be chosen and if they will be significant, nor which method should be used to avoid blasting them away with an analysis which would most certainly dissect and decompose them in a lifeless body. They actually raise unprecedented esthetic as well as analytic problems, which make them even more fascinating to the researcher.

Les objets postdramatiques sont réputés difficiles à étudier, en raison de l'importance qu'ils donnent à l'expérience vécue dans sa matérialité. On ne sait quels éléments significatifs choisir, ni quelle méthode employer pour ne pas les anéantir par une analyse qui les disséquerait et les décomposerait en un corps inerte. Ils posent des problèmes esthétiques et analytiques sans précédents, ce qui les rend par ailleurs passionnants pour le chercheur.

Dans le cadre d'une recherche, un objet postdramatique n'est pas forcément toute une représentation. Ce peut être un aspect particulier d'un spectacle: l'usage de la musique, de la scénographie, des arts visuels; la répétition de motifs. Ce peut être aussi une notion transversale: le jeu et le joueur, par exemple, notions développées en France par le formateur Alexandre del Perugia; ou encore une volonté artistique: le choc, la perte de repères pour le spectateur, que pratiquent les Castellucci. Tout ce qui se présente à la pensée et occasionne une activité de l'esprit peut être "objet", pour la théorie universitaire. Mais puisque les objets postdramatiques sont difficiles à penser et à mettre en mots, le passage à la théorisation est périlleux, il peut ôter la vie à son objet. Quelles méthodes employer pour que cela n'arrive pas? Dans

la recherche de ces méthodes de travail, je suivrai deux axes entrelacés, la définition d'un champ d'étude et la définition d'une discipline, en employant trois images qui devraient permettre à mon lecteur de me suivre plus facilement. Je présenterai d'abord mes images, pour leur donner ensuite une correspondance concrète avec mon propre parcours de recherche sur la présence scénique de l'acteur. Mes exemples et descriptions concernent majoritairement le domaine français; mais les problématiques soulevées sont bien plus largement répandues.

Puisqu'un objet d'étude s'inscrit dans un champ d'étude universitaire, ma première image sera agricole. Le champ a des limites artificielles, qui n'en sont pas moins réelles. Selon que l'on fait partie de ses cultivateurs ou qu'on y est extérieur, selon la légitimité que l'on a à se trouver là, on peut récolter la moisson entière ou glaner seulement quelques épis.

Mon premier axe part donc du choix d'un champ et d'un objet d'étude. On peut avoir d'abord le champ et chercher ce qui poussera bien sur ce sol, ou choisir un objet/production et chercher le sol propice pour l'accueillir. L'objet postdramatique est certainement une plante délicate: il peut prendre des formes très différentes, sa récolte est difficile et son rendement est imprévisible, car il ne pousse pas sur un seul sol mais se dissémine dans plusieurs champs, tant artistiques (danse, arts visuels, musique, techniques théâtrales diverses, éléments scéniques) que du domaine de la pensée (philosophies, anthropologie, esthétique et neuroesthétique, courants spirituels, théories universitaires). Il oblige à glaner plutôt qu'à moissonner, à amasser de petits faits sans liens apparents, des indices divergents dont les sciences d'analyse ne savent que faire. Ce glanage est le travail le plus concret du chercheur. Pour l'effectuer, il a besoin d'outils à sa mesure. La moissonneuse batteuse de l'enquête statistique à grande échelle lui sera de peu d'utilité. Il doit emprunter ou se fabriquer des outils adaptés à ce qu'il récolte. Ces outils peuvent s'inspirer de modèles existants ou

devenir à leur tour des modèles, mais c'est toujours l'aspect pratique qui l'emporte.

L'image s'arrête là, mais pas le travail du chercheur en sciences humaines. Son objectif n'est pas d'accumuler le grain des données et de bien le stocker, mais de prendre du recul et de voir la totalité de l'acte social et culturel qu'est cette production: son efficacité et ses techniques, mais aussi ce qu'elle signifie socialement et symboliquement.

Pour cela, nous aurions besoin d'une méthode spécifique de "théâtrologie". Or la théâtrologie est une discipline jeune, en construction, une démarche de pensée critique parfois proche d'un cheminement socio-philosophique, en quête de sens, qui n'a pas encore de méthodes puissamment enracinées. Pour le moment nous avons plutôt un champ, appelé "études théâtrales" en France, et différemment ailleurs (*Scienze dello spettacolo* en Italie, *Performance Studies* pour le champ anglo-saxon, *Theaterwissenschaft* en Allemagne...).

Je rebondis sur ces mots de sens et de quête pour passer du premier axe, le champ d'étude des objets postdramatiques, à celui de la discipline "théâtrologie", et présenter ma deuxième image. Il me semble que la quête de sens en théâtrologie est semblable à la quête du Graal, atteint par hasard et par le plus mal dégrossi des chevaliers, mais prétexte à de riches aventures. Les paroles de Virginia Woolf résonnent en écho dans la vallée arthurienne: «Et la vérité est qu'on ne peut rien écrire directement sur l'âme. Si on la cherche, elle s'évapore; mais si l'on regarde le plafond, [...] l'âme intervient furtivement d'elle-même»¹. En attendant de trouver plutôt que de chercher, l'observation critique des "études théâtrales" permet de discerner les paysages tourmentés de cette quête et ses acteurs (théoriciens, praticiens, mais aussi événements et outils), de cartographier les lieux, de définir des ressources variées, permettant d'intégrer expérience pratique et abstraction men-

¹ V. Woolf, *Journal. Tome III (1923-1928)*, traduit de l'anglais par C.-M. Huet, Stock, Paris, 1983, p. 253 (samedi 27 février 1926).

tale. On y voit que l'alliance est parfois querelleuse entre théorie et pratique, comme dans une union de chefs batailleurs et indépendants, et il faut la puissance de cette quête du Graal pour les unifier à une table ronde où ils peuvent parler à égalité. La volonté d'avoir un impact, un ancrage contemporain peut ainsi réunir les aspects disparates des objets postdramatiques; dans le cas de la notion de présence, ses différentes définitions et usages ont en commun la volonté d'influencer pratique et réception. Il est alors possible de partir de cette volonté commune pour unifier la recherche théorique.

Nous avons dit que le postdramatique, en revendiquant d'être dans l'expérience et la matérialité, ne permet pas facilement à la théorie de s'exprimer. Le passage des données concrètes à l'abstraction idéale est particulièrement épineux ici. La quête de sens devrait être d'autant plus puissante pour unifier ces aspects. Mais elle n'est qu'un cheminement provisoire, aux contours mobiles liés à son contexte historique et sociologique propre: ainsi que le rappelle Michel Foucault citant Georges Canguilhem, "être dans le vrai" ne signifie pas la même chose parmi les scientifiques en fonction des époques et des paradigmes épistémologiques en vigueur².

En l'occurrence, la théâtrologie en construction est encore une discipline très ouverte et peu aboutie, qui s'appuie surtout sur les acquis d'autres disciplines, comme l'histoire, les théories littéraires, la sémiologie ou l'anthropologie. "Être dans le vrai" de son époque est d'autant plus difficile. À cela s'ajoute l'aspect protéiforme des objets postdramatiques, permettant rarement de les faire entrer dans les traditions analytiques déjà existantes des études théâtrales: la tradition ne peut doublement pas "faire autorité" ici. Alors quelles disciplines peut-on utiliser, quelles méthodes peut-on emprunter? Le fait que la théâtrologie soit une discipline encore flottante pourrait être finalement une

² Cf. M. Foucault, *L'Ordre du discours. Leçon inaugurale au Collège de France*, NRF Gallimard, Paris 1971, pp. 36-37.

chance, un avantage pour traiter ces nouveaux objets tout en souplesse. Nous avons vu qu'il nous fallait différents outils pour récolter différentes productions, de même nous emploierons différentes méthodes pour cheminer sur les divers sentiers théoriques. Il s'agit de s'adapter aux objets postdramatiques plutôt que de les forcer à entrer dans des grilles qui ne leur conviennent pas.

Pour autant, respecter l'objet postdramatique, s'adapter au foisonnement de l'expérience vécue, ne signifie pas juxtaposer les données recueillies sans les traiter. Il s'agit de comprendre ce qui peut relier ces données entre elles, de les synthétiser de manière suffisamment dynamique pour mettre une pensée en mouvement, pensée de celui qui écrit, puis pensée du lecteur. Le cheminement doit permettre de donner une unité à la pensée et à l'écrit et de conduire à une clé de compréhension, notre Graal de chercheur.

Et voici venir ma troisième et dernière image: utiliser ce que j'appelle une clé consiste à assumer un point de vue particulier sur l'objet étudié, en résonance avec la subjectivité du chercheur, mais sans se soumettre aveuglément à ce parti-pris. Je pense que c'est en s'essayant à un tâtonnement dialectique mêlant clarté du raisonnement et subjectivité intuitive, chacun nourrissant l'autre, que la théâtrologie trouvera peu à peu ses objets, ses concepts et méthodes propres. Utiliser une clé conceptuelle permet ce dialogue tout en maintenant la cohérence de la pensée.

Je voudrais maintenant, dans le cadre de l'étude des objets postdramatiques, exposer mes propres difficultés et avancées dans l'étude d'une notion liée au postdramatique: la "présence scénique" de l'acteur, exacerbée dans ce que Lyotard nomme "le théâtre énergétique", cité par Hans-Thies Lehmann à propos des "théâtres de la présence"

dans son ouvrage sujet à débat mais qui a le mérite d'ouvrir la porte de la pensée³.

La présence scénique: un sujet difficile mais important

Peut-être y a-t-il dès le départ une gageure dans le fait de choisir comme sujet de recherche "la présence scénique", notion controversée et ne se prêtant pas de bon gré à l'analyse universitaire.

Les définitions existantes se contredisent, et représentent avant tout des points de vue sur ce qu'est ou devrait être le théâtre. Selon ces points de vue, l'événement "présence scénique" pourrait être du côté du spectateur, du côté de l'acteur, dans l'émotion ou la distance, dans le corps caractérisé ou le corps transcendé, la particularité ou l'universel, le talent ou la technique, visible ou invisible, intérieur ou extérieur. Il pourrait être aussi "entre" ces opposés, dans un processus dynamique, sans que recréer les conditions de ce processus soit suffisant pour qu'il y ait systématiquement sensation de "présence". La notion de "présence" se rattache aussi à des terrains moins pragmatiques: on lui associe d'autres termes ouvrant les portes du sacré, de la philosophie, de l'expérience – mystique ou non – du temps et de l'émotion inscrits dans le corps. La "théâtralité", le "jeu", la "performativité", l'"énergie" sont des notions postdramatiques utilisées par les théoriciens du théâtre, et qui ont des liens avec celle de "présence scénique". Leur difficulté sémantique est comparable: la définition n'en est pas univoque, les recherches universitaires sont souvent récentes tout en prenant racine dans des textes théoriques anciens, montrant la rémanence de ces questions touchant à la nature et à l'essence du théâtre, et entrant ain-

³ Cf. H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris 2002, p. 15 et pp. 51-52.

si dans le champ de la philosophie ou du mythe – l'un et l'autre n'étant pas sans liens réciproques⁴ – voire du sacré.

Il est certainement périlleux de choisir un tel sujet, ne s'inscrivant pas clairement dans un champ d'étude. Pourtant la notion est opérationnelle, fréquemment utilisée, et il serait dommage de la laisser de côté faute d'instruments méthodologiques. Je ne sais pas si la présence scénique désigne un événement qui existerait dans l'absolu, y compris à d'autres époques sous un nom différent, (il me semble que cette notion se développe spécifiquement dans le terreau de la scène contemporaine en Europe), mais en tant que “notion”, elle est active et influence l'expérience, non seulement dans le champ artistique et théorique, mais aussi dans celui de la transmission pédagogique, marquant ainsi les futures générations de praticiens.

Données concrètes

Dans l'approche de la notion de présence scénique, les éléments concrets que nous pouvons glaner sont d'abord les mots eux-mêmes: paroles d'artistes, de spectateurs, de théoriciens. Ce sont aussi les techniques utilisées par les artistes, et les dispositifs d'interaction mis en place durant la création, puis la représentation. Il est possible d'étudier ces paroles et ces dispositifs en tant que discours signifiant, ou de les décrire à la manière d'un journaliste, selon ce que Patrice Pavis appelle “l'analyse reportage”, dans les premières pages de *L'Analyse des spectacles*⁵. Il est possible à partir de ces observations de tirer des conclu-

⁴ Cf. J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne. 1. Du mythe à la raison*, (articles de 1965 et 1981) coll. «Points», Seuil, Paris 1990. Cet ouvrage d'histoire soutient, à partir de la philologie de textes antiques, que la “naissance” de la philosophie est en fait un déplacement des catégories du mythe, de la croyance vers la “raison”. J'aurai l'occasion de revenir sur ce propos, en lien avec une réflexion sur la présence scénique comme intégration du “mythe” dans un événement contemporain.

⁵ Cf. P. Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Armand Colin, Paris 2012, p. 13.

sions déductives préliminaires, d'associer des entités à première vue disparates et de créer des liens signifiants entre elles.

Mais comme nous l'avons vu en introduction, le chercheur ne se contente pas de stocker du grain, il ne peut se contenter d'aligner des descriptions et des évidences, il ambitionne d'analyser la production elle-même et sa portée socio-culturelle. Pour cela, nous avons besoin d'outils méthodologiques, empruntés ici ou là ou forgés par nous-mêmes.

Quels outils d'analyse pour la “présence” en théâtreologie?

Le champ des études théâtrales, discipline récente au sein de l'université, s'est défini d'abord autour du texte théâtral et de l'anthropologie historique de la représentation comme événement social, laissant de côté dans un premier temps les études du mouvement. Dans son article intitulé *Les études théâtrales: objet ou discipline?*⁶, Marie-Madeleine Mervant-Roux retrace l'historique de la discipline et souligne qu'il y a eu genèse progressive, différents courants se rejoignant pour former les “études théâtrales” contemporaines, marquées en conséquence par la multidisciplinarité. Mais s'il existe bien différents canaux dans les études théâtrales aujourd'hui et si l'usage d'emprunter à diverses disciplines est bien établi, l'origine littéraire (réelle ou fantasmée) a tout de même une influence. Dans les premiers temps, elle a fait porter l'attention des étudiants davantage sur l'étude du texte et la dramaturgie, reines légitimes. Lorsqu'ensuite on s'est mis à étudier et analyser les mises en scène, c'est sur le même modèle littéraire, sans évidence analytique des autres entrées possibles. La mise en scène est alors un langage que l'on peut interpréter, ou encore

⁶ Cf. M.-M. Mervant-Roux, “Les études théâtrales: objet ou discipline?”, colloque “Unité des recherches en sciences humaines et sociales. Fractures et recompositions”, Paris, ENS Ulm/CNRS, 9-10 juin 2006, consulté sur les archives en ligne HAL le 17/11/2012.

l'expression d'une idéologie qui sera la clé herméneutique de l'analyse. Il serait d'ailleurs intéressant de comparer cette tendance avec les analyses cinématographiques de la même époque. Ainsi les études textuelles ont amené une manière d'analyser la représentation qui n'est pas forcément adaptée aux objets postdramatiques.

Concernant la présence scénique, les outils méthodologiques viennent à manquer, et ceux qui naissent ont du mal à se faire une place par rapport à cette tradition. Pour la majorité des artistes pourtant, on ne peut aucunement dire qu'il y ait clivage entre les faits scéniques et le texte. Je souhaite même affirmer que certains auteurs contemporains ont intégré cette idée de présence de l'acteur, et offrent des textes producteurs de présence scénique: Jon Fosse et Valère Novarina en seraient des exemples, de genres très différents mais plaçant l'essentiel de leur sens dans la mise en valeur de l'acte de parole actualisé par l'événement, avec un aspect de langage et de situations auto-référentiels. Pour le chercheur cependant, il reste à élaborer les outils permettant de relier les occurrences et de donner du sens au phénomène de présence.

Au sein des études théâtrales, cette mise en relation des éléments de la recherche pour arriver à une pensée structurante existe, mais dans le domaine de la dramaturgie, ou dans l'analyse intellectuelle et idéologique des représentations, plutôt que dans l'analyse du corps et du mouvement. Facilité d'accès du support texte, mais aussi contournement de l'action brute, de l'oral et du visuel, qui font partie d'une culture populaire associée à un rire du bas, au cri inarticulé de l'animal s'opposant au langage. Les premières études théâtrales, sans intégrer cette polarité, ont reporté à plus tard l'analyse du corps.

Mais tant que le corps est dévalorisé, il ne peut accéder dans l'esprit des analystes et des praticiens à l'intelligence pratique complexe que suppose l'idée de présence scénique, et à l'usage consciemment métaphysique du corps que peut faire l'artiste. Or, cet usage fait justement

l'objet des dramaturgies dites "postdramatiques" et des "théâtres de la présence"⁷. L'intégration aux études théâtrales des études chorégraphiques, l'apparition des *Performance Studies*, déclinées en France sous la forme de l'ethnoscénologie, ont permis de changer de point de vue et de déceler d'autres usages du corps; mais au prix d'un élargissement des champs et des disciplines mis à contribution.

Un peu de discipline!

Les études théâtrales en France posent un problème épistémologique, car leur enseignement se trouve à mi-chemin entre pratique et théorie, et se définit à la fois comme discipline à part entière et comme regard sur un objet d'étude impliquant une multidisciplinarité. Multidisciplinarité et lien théorie/pratique: la question des outils conceptuels et méthodologiques est subordonnée à ces deux aspects. Parler de "sciences du spectacle" suppose des études logiques, hypothético-déductives, et la production d'outils méthodologiques et conceptuels généralisables, là où s'en référer aux "arts du spectacle" en appelle à une pratique, des techniques. Si l'on défend un lien primordial entre la théorie et la pratique, la frontière entre ces deux approches doit s'ouvrir. Bernard Dort, avec Roland Barthes, utilise sans doute un des premiers le terme de "théâtrologie", qui intègre l'aspect multidisciplinaire et le souhait de scientificité. Mais ce terme peu usité symbolise un jargon n'étant d'aucune utilité à la création artistique et creusant le fossé théoriciens-praticiens. La passe est difficile: la prise en compte de tous les aspects du rapport théorie-pratique implique la multidisciplinarité, mais l'exigence scientifique demande d'unifier cette multidisciplinarité, de l'organiser. Or, de manière générale, toute étude en arts du spectacle devra se référer à des disciplines et des méthodes qui lui sont extérieures puisqu'il n'existe pas à proprement parler de science du théâtre. Cela

⁷ Cf. H.-T. Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, cit.

ne veut pas dire qu'il ne peut en exister, mais elle reste à construire, avec ses objets d'étude spécifiquement théâtraux, ses outils adaptés, ses méthodologies plurielles mais propres à la discipline.

Le chercheur en études théâtrales va donc aller chercher des méthodes et des outils conceptuels dans d'autres disciplines, particulièrement en sciences humaines. Je différencierai, de manière simplifiée, les disciplines qui observent des faits produits par l'activité de l'homme, mais séparables de lui le temps de l'analyse (l'histoire, la linguistique et la sémiologie), des sciences humaines "expérimentales" (sociologie, psychologie, anthropologie) qui observent de manière empirique l'homme en situation. Il est entendu que la limite est poreuse, et que l'anthropologie ou la microsociologie ne sont pas à proprement parler expérimentales, mais par l'observation participante et les entretiens, elles s'intéressent à des occurrences singulières et directes, présentes, et non à des faits supposés intangibles.

Les premières de ces disciplines étudient des données finies, dont l'interprétation peut varier, mais dont le corpus est fixé: elles nous fourniront des faits et des interprétations, mais peu de méthodes applicables à un objet postdramatique comme la présence. Les secondes observent en direct des événements inséparables du moment de leur production, et on voit qu'elles seront sources d'inspiration pour l'appréhension de cet objet et la construction de méthodes "théâtrologiques".

Les sciences humaines dont les champs sont soumis aux limites expérimentales posées par l'observateur, cherchent à se rapprocher de l'empirique, mais ont besoin d'un appui méthodologique pour analyser leurs données. La volonté d'être scientifique se heurte à des données mouvantes dépendant largement du protocole mis en place, peu producteur de lois générales. Cette dépendance demande, au moment de l'analyse des données, de créer ou d'adapter des notions-outils toujours difficiles à légitimer. Elle invite également à tenir compte de la subjek-

tivité du chercheur. Ce sont bien là les problèmes méthodologiques rencontrés dans l'étude des objets postdramatiques.

Transversale dans ses domaines d'utilisation, transversale dans ses attaches géographiques, la présence scénique ne peut être délimitée par son champ d'étude; on ne peut qu'en choisir un principal, assumer la subjectivité de son choix, et y associer des concepts-outils adaptés. Mais pourquoi fonder une science des objets théâtraux, si tous ses aspects peuvent se distribuer dans d'autres disciplines? C'est que s'il n'y a pas de méthode scientifique sur laquelle tout le monde s'accorderait, il y a un corpus dont personne ne nie l'importance: les textes théoriques et témoignages historiques remontant à l'Antiquité, textes de théoriciens, d'auteurs dramatiques et d'artistes de la scène, donnent une large vision des pratiques et idées du ci-nommé "théâtre".

Concepts-outils

Dans sa préface à *Sociologie et anthropologie* Claude Lévi-Strauss fait la critique du concept polynésien sacré de *mana*, signifiant flottant mais outil endogène pertinent, qui pour lui doit être relativisé, car son pouvoir spirituel sur le groupe est un fait de société et non un fait réel dans l'absolu. Josette Féral propose à son tour d'être à l'écoute des termes utilisés par les praticiens, qui, s'ils ne sont pas toujours clairement définis, sont opérationnels et au plus près des réalités du terrain. Il ne s'agit pas d'une adhésion bornée, mais de la reconnaissance d'outils empiriques de pensée. Je pense que les termes "présence scénique" font partie de ce domaine: ils servent à désigner, nommer, travailler, exprimer et n'ont pas besoin d'être définis pour cela. Mais le chercheur n'a pas non plus à s'aveugler, en prenant pour argent comptant ce que les praticiens en disent. Patrice Pavis rappelle, dans une optique de

“ré-Occidentalisation”⁸, que les outils issus de notre tradition sont sans doute les plus à même de servir l'analyse des produits de notre culture. Il pointe également, à travers l'exemple du *butoh*, les malentendus créés par l'intégration sans précaution d'éléments étrangers à notre pensée. Je ne pense pas qu'il faille adhérer inconditionnellement à ce point de vue. En revanche, l'idée que les outils de notre tradition sont faits pour nous, et l'attention portée aux métamorphoses de sens que subissent les éléments étrangers intégrés à notre culture, me semblent tout à fait pertinentes. J'en retiendrai une liberté interdisciplinaire assortie d'un principe de précaution applicable systématiquement: cet outil est-il adapté à la matière travaillée? De quelle tradition est-il issu? Quels en sont les fondements réels, les présupposés épistémologiques?

La présence, objet protéiforme

Je souhaite faire ici une distinction entre le texte, la mise en scène, et les corps physiologiques de l'acteur et du spectateur dans la représentation. Ce morcellement est historiographique et non réel, lié à l'évolution des études théâtrales. En effet, la présence scénique est à la fois dans tous les aspects du théâtre, texte, mise en scène et corps en jeu de l'acteur, et aussi en dehors du théâtre. C'est un objet à part, transversal. J'essaierai de comprendre, pour ces champs distincts d'études universitaires, ce qui les réunit lorsqu'on parle de présence. Pour mettre en pensée ce que j'ai recueilli, j'aurai besoin de m'appuyer sur la démarche phénoménologique et les études faites en micro-sociologie sur les processus événementiels.

La présence scénique est une philosophie invisible, et ce non seulement comme idée servant à désigner quelque chose, mais comme outil

⁸ Cf. P. Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale*, Presses universitaires du Septentrion, Villeneuve-d'Ascq 2007, p. 472.

de pensée et de travail pratique utile et effectif. Ainsi, l'aspect technique ne suffit pas à parcourir tout le champ de la présence, car ce serait effacer l'aspect transcendantal de la réflexion qui la recouvre: énergies, philosophies du mouvement, vitalisme, attitude morale qui font qu'une figure d'artiste de la présence n'est pas seulement technique. Le mouvement, la musique, la création peuvent exister comme code, langage, technique, événement social, mais dans cette notion de présence on les pense comme existant pour eux-mêmes, comme sensation, ou comme expression particulièrement juste d'un sentiment collectif contextuel. Cela passe non seulement par ce qui est dit mais par le mélange entre ce qui est dit, la forme prise par l'expression (forme elle aussi porteuse de sens), et, élément essentiel, la qualité de l'engagement de l'actant. La présence scénique, via cet engagement dans l'action, demande au code de ne pas être langage, ou au langage de ne pas être code; elle demande aux éléments de la création considérés par les études théâtrales comme un langage de ne pas être seulement langage mais dévoilement, miroir: du temps, d'une perception, de l'espace, de sentiments indicibles. La notion de présence scénique est fortement liée à l'idée de phénoménologie, à la question d'un apparaître, d'une apparition. Or, les événements phénoménologiques sont complexes et non-réduits par l'analyse. La démarche phénoménologique reconnaît ainsi l'existence de phénomènes qui ne sont pas réduits par l'objectivation. La notion de présence scénique peut permettre d'encercler stratégiquement ces phénomènes: c'est aussi en cela que la présence peut être une «philosophie», un moyen de penser ce qui ne peut l'être autrement. Pour revenir alors au travail de la qualité technique, aux exercices et modes d'agir qu'on regroupe parfois sous le terme “présence”, nous pouvons remarquer que cette notion est aussi technique, et d'une technique détaillée. Ce travail peut paraître au premier abord peu concret, parce qu'il faut de la pratique pour comprendre ce qui semble être une métaphore et ne l'est pas forcément. En musique, par

exemple, on parle de “soutenir” le son, “alléger” le forte. Ces métaphores correspondent en réalité à de réels mouvements techniques, difficiles à percevoir sans une pratique soutenue.

C'est aussi du maniement des éléments de la scène, dans le temps-processus de la représentation, que peut naître la présence scénique. On a tendance à la définir comme immédiate: un acteur entre et rayonne déjà; alors que je pense qu'elle est perçue *a posteriori*, lorsque la logique du dispositif spectatorial se met en place et que le spectateur doté d'une vision globale comprend ce qui vient d'arriver. On a parfois l'impression que ça ne pouvait s'enchaîner que comme ça, d'une “nécessité” de cette suite, d'une cohérence, qui est en fait perçue comme telle *a posteriori* et donne cette impression de totale adhésion entre les attentes du spectateur et ce que l'acteur fait. Le metteur en scène doit donc manier deux choses différentes: l'efficacité scénique, nécessaire pour la compréhension, et l'inconscient collectif, gage de l'adhésion et de la participation mentale active du spectateur au sein du collectif qu'est le public. Le temps, le maniement de la perception du temps, par le montage des actions, fait naître la présence dans la mise en scène, chez Régy, chez Bob Wilson. Brook quant à lui se met à la place du spectateur, et sait qu'il doit changer quelque chose dans sa mise en scène lorsqu'il s'ennuie, et cela sans rapport avec le nombre de fois où il voit l'action représentée⁹.

La microsociologie d'Erving Goffman offre une vision pointue et claire des éléments en jeu lors du processus événementiel (dont la représentation scénique est un avatar) qu'il appelle *ritual interaction*, réunissant des personnes au sein d'un dispositif d'interaction. La microsociologie peut être prolongée par l'anthropologie de la communication représentée en France par Yves Winkin qui met en relation les différentes théories de la communication, et dégage l'idée de “communica-

⁹ Cf. P. Brook, *Le Diable c'est l'ennui*, Actes-Sud, Arles 1991, p. 47.

tion orchestrale”. Les définitions minimales du théâtre¹⁰ parlent d'un acteur et d'un spectateur au moins, partageant présence et présent communs au sein d'un dispositif spectaculaire (permettant le regard) avant même toute émission de message. L'événement du spectacle vivant fait l'objet d'une interaction acteur-spectateur au sein d'un dispositif déterminé à l'avance et ne requérant pas de communication “télégraphique” d'un message. Dans ce cadre, l'événement “présence scénique” pourrait faire partie du rite d'interaction, pourquoi pas en être un élément aléatoire, pourrait être aussi une forme de communication. J'utiliserai en particulier deux concepts en jeu lors de cet événement: celui de “face” et celui d'engagement dans l'action. En effet, la “face”, projection du moi en une interface limitant les risques de l'interaction et donc la permettant, est remise en cause dans le travail de l'acteur qui se défait de sa “face” quotidienne pour endosser sa “face” d'acteur (ses caractéristiques de jeu, la logique de son travail d'acteur dans sa globalité) à travers une toute autre construction qui est celle du personnage. Il semblerait, dans les témoignages de spectateurs et de praticiens, que la sensation de présence scénique soit liée au fait de voir (ou croire voir, nous n'en jugerons pas ici) la transparence de l'être, justement débarrassé de ses caractéristiques sociales, *habitus* et obligations codifiées. Quel est donc le rapport de l'acteur à sa *face*, dans un travail sur la présence scénique? La deuxième notion d'engagement dans l'action fait partie de ce que Goffman considère comme une prise de risque sanctionnée positivement par la société. Il est possible que le risque pris par l'acteur en laissant tomber le masque-*face*, quotidien ou actorial, soit reconnu et apprécié, lorsque l'interaction est par ailleurs réussie (écoute, “accordage”) et d'autant plus si cet acte s'associe à une signification profonde pour celui qui le regarde. L'acte est alors réel, concret, et l'on peut dire que la “présence scénique” existe. L'aire in-

¹⁰ Celles de Peter Brook, de Jerzy Grotowski, reprises par Patrice Pavis, Josette Féral, Christian Biet etc.

termédiaire théorisée par Winnicott semble également bien correspondre à l'événement théâtral en général, et à la "présence scénique": s'il y a concrètement une réalité recouverte par la notion de présence scénique, elle se trouve bien *entre* le spectateur et l'acteur, dans un processus dynamique vacillant entre l'intérieur et l'extérieur, au moins pour le comédien et sans doute, par empathie kinesthésique, pour le spectateur, dans le champ propre à l'expression, au jeu et à la création.

Le terme "présence" peut servir à penser d'autres aspects de la performativité, mais ne peut se penser lui-même. Peut-être alors, à l'inverse, le terme de "performativité", issu de l'anthropologie théâtrale et de l'ethnoscénologie fondée par Jean-Marie Pradier, pourra-t-il aider à penser la présence en soulignant les rapports réel-représenté, identification-distance, croyance-critique propres à différents systèmes scéniques. La présence, au premier degré "être présent", et donc vraisemblablement être quelque part, prend un nouveau sens pour l'acteur non pas seulement dans la technique telle que décrite par Barba mais dans son rapport dialectique à la scène, au carrefour des différents réseaux de regards et de chronotopes. Il devient alors possible d'analyser le rôle du dispositif théâtral dans la construction même de la présence scénique de l'acteur.

Unifier par une "clé"

Face à l'objet complexe qu'est la présence scénique, il est nécessaire d'aller au-delà des faits et de produire des modèles théoriques spéculatifs, ouvrant les débats, permettant à tout le moins d'avancer dans la connaissance. Dans cette partie de mon travail, il me semble que je suis en droit d'utiliser tout ce qui me semble approprié, en gardant comme objectif l'activation chez mon lecteur de sa propre réflexion et la mise en relation de ce que je dis avec son expérience. Dans notre quête, nous avons croisé quelques pistes méthodologiques propres à différentes disciplines. Il est nécessaire aussi d'avoir un fil conducteur me-

nant la démonstration jusqu'à un terme provisoire, nécessaire de trouver une clé qui nous conduise à une vision unifiée, bien que complexe.

Pour réussir à rassembler ce qu'il y a de disparate dans mon sujet, je choisis d'aborder la présence scénique en tant que mythe contemporain: un ensemble de matériaux, de signes, de mots, d'idées en rapport d'opposition ou de coordination, formant un récit cohérent malgré tout, dans lequel tout le monde peut retrouver quelque chose d'essentiel en rapport avec le fonctionnement individuel ou celui de la société, et qui varie en fonction des appartenances. Les définitions de la présence scénique et les récits associés varient en fonction de la vision du monde et du théâtre propre à celui qui en parle. Pourtant, la notion reste unifiée et cohérente, il n'est pas besoin de la redéfinir précisément à chaque fois qu'elle est utilisée, comme si les variations d'interprétation n'en étaient pas le cœur – ce qui est le cas du mythe. Et, comme pour le mythe, les discours l'entourant semblent mener à penser que l'événement touche des zones essentielles de l'humain.

La présence scénique n'est pas seulement un récit, pas même un acte ni une image; c'est bien plus un événement, ne se réduisant jamais au discours qui le traduit. La penser comme un mythe permet de travailler la matière de ce qui entoure l'événement, laissant à l'expérience première sa force libre. Cet aspect d'événement, d'expérience irréductible, ne permet pas de la rattacher intégralement à la notion barthesienne de mythe, qui s'appuie sur une correspondance terme à terme signifiant-signifié. Mais cette intégration du mythe dans la vie courante que Barthes décèle dans les images, il l'attribue à la séparation effectuée par la science entre la mythologie et la connaissance¹¹, et c'est à ce niveau-là que je souhaite faire travailler l'événement “présence scénique”, avec les termes et idées qui lui sont associés. Certains

¹¹ Cf. R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957.

des *Écrits sur le théâtre*¹² appuient dans cette direction, en particulier celui intitulé *Le mythe de l'acteur possédé*. Dans ma recherche, le mythe est avant tout une manière d'approcher la notion de présence scénique sans blesser le corps de l'événement, une manière de pouvoir la penser, (et non une accusation de vacuité laissant place à l'idéologie, comme Barthes pouvait le dénoncer). Le mythe, dans ce cas, n'est pas le mythe de l'anthropologie, pensée logique ayant partie liée avec la connaissance, mais mythe d'une société ayant séparé ces deux domaines et portant la réalisation des croyances dans un signe, peu importe lequel: c'est l'idéologème souterrain qui compte. Une autre hypothèse pourrait être l'intégration par l'acteur des "signes" de la "présence" (engagement dans l'action, transparence psychique) à son jeu scénique, lui permettant de satisfaire le spectateur et d'acquérir de l'efficacité scénique.

Mais quoi qu'il en soit, la "présence scénique" donnée ou construite correspond à un désir, peut-être un besoin du spectateur, elle est cohérente dans le contexte spectaculaire. Ce n'est pas qu'un leurre masquant une idéologie: si c'est un mythe, c'est sans doute un mythe nécessaire, permettant de "penser" l'impensable, rejoignant la fonction originelle du mythe. Bourdieu parle parfois de la sociologie comme d'une psychanalyse de la société¹³: je pense qu'elle pourrait se faire à travers la notion de "présence scénique".

Traiter de l'humain: la théâtrologie comme pensée complexe?

La "présence scénique" traverse sans s'y arrêter plusieurs champs. Elle a cet avantage et cette difficulté de regrouper sous son aile une réalité plus large, plus complexe, non accessible à la dissection puisque c'est dans l'ensemble des données qu'elle naît, et qu'il est justement intéres-

¹² Cf. R. Barthes, *Écrits sur le théâtre*, Seuil, Paris 2002.

¹³ Cf. P. Bourdieu, *Questions de sociologie*, Éditions de Minuit, Paris 1984.

sant d'appréhender dans sa variété, son étendue et ses interactions. C'est un objet complexe sous un mot fédérateur. Si elle regroupe des réalités variées, il ne sert à rien d'en faire une liste exhaustive puisque c'est dans le jeu des relations entre ses parties qu'elle naît. Elle est réellement fédératrice, comme le serait la notion de nation, ou celle de corps, nouvelle réalité née de l'assemblage de diverses parties, par délimitation de frontières qui sont en réalité plutôt fondues dans un dégradé progressif de matières, couleurs ou sons. Ses strates sont inséparables sans perdre la qualité de l'ensemble. Sont-elles mouvantes? Oui, autant que le sont le temps et l'espace. C'est pourquoi le parallèle avec la musique me semble faire partie de la même zone de réflexion. Les musiciens parlent parfois, dans les entretiens que j'ai pu mener, de présence scénique pour un musicien, ou de présence... non pour la musique seule, mais pour l'ensemble musicien-musique produite, musique comme expression du musicien. Si, comme il faudra le montrer, la présence scénique a à voir avec la gestion subjective du temps et de l'espace, il ne semble pas absurde d'y associer la musique: c'est dans le temps et l'espace que se déploie la musique, via un musicien qui *joue* et fait passer à travers lui, actualise les sons dans l'événement. De même, il est essentiel de repérer les spécificités intellectuelles liées aux études chorégraphiques. Elles brassent dans un même ensemble des réflexions sur le mouvement, le temps et l'espace, toutes notions à la fois physiques et philosophiques qui touchent à la présence scénique. C'est d'ailleurs en danse que la notion de "présence" a pris une importance de recherche (universitaire et artistique) suffisante pour aboutir aujourd'hui à des concepts-outils effectifs. On peut se référer par exemple au travail de Laurence Louppe¹⁴.

Qu'est-ce que cela signifie d'employer le terme "présence scénique"? Cette dernière question ne se trouve pas épuisée même après avoir ap-

¹⁴ Cf. L. Louppe, *Poétique de la danse contemporaine, la suite*, Contredanse, Bruxelles 2007.

pelé à l'aide de nombreuses disciplines universitaires: c'est une question contemporaine, réclamant un traitement contemporain spécifique, qui pour imparfait qu'il soit dans sa jeunesse n'en sera pas moins pertinent et ouvrira la porte sur les débats critiques et les avancées futures. C'est alors la pensée en mouvement, dans le choc des idées, qui fera naître une conclusion, sans doute provisoire. Car, même si mon étude se place entre données expérimentales et d'observation, emprunts à diverses disciplines et analyse philosophique des discours, mon sujet est on ne peut plus théâtral, il touche à l'idée même de théâtralité, de jeu de l'acteur et d'expérience esthétique. C'est sur ce chemin périlleux que se trouvent les mines d'or de la théâtrologie et ses caractéristiques propres. C'est de l'étude d'objets complexes, c'est par l'émission d'hypothèses délicates, que la théâtrologie avancera sur un terrain novateur.