

Présentation du Colloque

José Manuel Martins
Universidade de Évora

Tout en acceptant l'invitation et le défi "si doux et si cruel" que Cristina Marinbo m'a proposés, la rédaction de ce texte visant l'oralité a obéi à une intention plutôt de circonstance, celle de produire une reprise synoptique du Colloque afin de soutenir un dernier débat, samedi matin. Écrit en toute vitesse pour satisfaire à des besoins dialogiques, la formule employée ici ne correspond pas à la réexposition synthétique précisément ordonnée de chaque communication; on essayera plutôt d'en dégager les éléments problématiques, tout en tenant compte de les mettre en rapport afin de composer un réseau thématique qui puisse révéler les constantes structurales de ce concert pluridisciplinaire de la pensée. Étant donné le caractère international de la rencontre, j'ai choisi de m'exprimer en Français, non seulement pour faire acte d'accueil envers nos invités francophones, mais encore dans le but de rendre hommage à cette singularité qui constitue et le propre et le communicable de chaque langue, y compris l'anglais - d'être toujours une autre langue, de ne jamais être le langage.

Martial Poirson, dont le discours débouchait toujours sur une hypotypose luxueuse, nous a fait surprendre le moment historique de haute turbulence du théâtre français qui se définit entre deux époques de stabilité: un premier moment la scène est soumise à la souveraineté du regard royal (synoptique/perspectivique – XVIIème siècle), deuxièmement le théâtre de société exprime la domestication *et* de la raison (Condillac) *et* des émotions (Diderot) d'un public bourgeois qui (é)changera volontiers sa position massive, et pourtant indépendante (DEBOUT), assumant par la suite une attitude individuée... mais confortable (ASSISE). Sur ce même point, s'esquissera déjà la dialectique hégélienne du *maître esclave* dont Jorge Rivera exploitera toutes les possibilités, à partir de l'image des "bonnes bêtes" humaines qui se sacrifient librement sa liberté même, en singeant des dieux face au renvoi diadique infini du *servum arbitrium*.

Qu'en est-il devenu de cette turbulence-là?

L'oeuvre littéraire jouée impérieusement sur scène ne réussira pas à la calmer, et elle en sera par contre le produit (celui d'une "poétique empirique" de la dramaturgie et du jeu qui répond constructivement aux contraintes matérielles et circonstanciées d'un plus vaste *théâtre de théâtres* qui la déterminent). De plus, il n'appartient non plus à l'ordre architectural du bâtiment (qui homologue l'architecture sociale) de déterminer les jeux de force qui s'y produiront. On dirait qu'il n'y a là aucun point de départ, mais une coexistence croisée de plusieurs niveaux de turbulence généralisée. L'hierarchie sociale y est instituée et confirmée juste pour se voir tout à coup renversée (la "foule en rumeur" l'emporte sur l'aristocratie en train d'être confondue avec les acteurs qui la représentent et presque la transforment ainsi en actrice elle-même). Les dispositifs d'illumination s'érigent, ainsi, en écran. D'où, rendu accessible à des milliers de spectateurs, le spectacle devient invisible pour eux. Polarisateur de multiples événements "colatéraux", il finit par y succomber: une théâtralité *plus désirante* et plus primitive démultiplie tout un éventail d'autres pôles para-scéniques: depuis les règlements de comptes mortels jusqu'aux claques rivales qui, qu'elles soient pour ou contre, ne manquent pas de triompher également sur le spectacle.

"Théâtralité" avant le théâtre? - autour du théâtre? - ou bien serait-elle à comprendre comme exemple accompli de la loi de renvoi spéculaire qui constituerait à la fois l'essence "anhistorique" et la tendance historique montante de la théâtralité du théâtre? Voici l'axe de la communication de **Jorge Rivera**: la théâtralisation générale de tout et de tous en tant que boucle de Möbius (l'ambiguïté qui peut être encore *décidée*, c'est à dire, reconnue comme telle et donc dépassée), et (II) la culmination de celle de **Simon Donger**, qui a choisi la version la plus extrême et la plus "séduisante/séduite" de la *réversibilité* chez Merleau-Ponty, ici non plus chiasmatisée, mais pleine.

Bref, reprenant ces deux conférences, selon **Rivera**, il ne faut pas renoncer à une compréhension multistratifiée de la notion de la vérité en vigueur - toujours cumulativement aléthologique, adéquate, opératoire, fonctionnelle - et au profit de cette dernière: non-renoncement qui assurera en dernière mesure la possibilité même de décider, la condition du partage même de l'essence et de l'apparence, c'est à dire, du théâtre comme sémiose illimitée peircienne-alchimique (Umberto Eco) et de la reconnaissance arrêtée de ce fait-ci. C'est ce qui permettra finalement de dire que "tout n'est que théâtre" (surtout de nos jours, l'époque de la

théâtralisation épistémique et épistémologique du disciplinaire en *Studies* –cf. Victor Oliveira Jorge) *selon la vérité* qui justement lui résiste tout en l'énonçant (= qui le décide en le discernant).

C'est, donc, le Jeu qui fait l'enjeu du Théâtre comme somme ou sommet du quadriparti qui le constitue (selon Roger Caillois): l'agonique, le mimétique, le hasard et le vertige déclenchant des temporalités qui à partir d'elles-mêmes se spatialisent (non pas dans l'espace - déjà constitué - mais originellement en espace).

Cette spatialité appelle d'ailleurs les dimensions de la Subjectivité "non-encore-humaine" du Sujet du Jeu qui se trouvent oubliées dans la catégorisation contemporaine: par-dessous et par-dessus le public/privé, il faut indiquer encore l'espace intime et le principal. (Ce dernier semble à son tour devoir moduler secrètement ceux du pair dominant public/privé). La décision sera de sa part condition de reconnaissance anamnésique (= l'avant qui arrive après et qui aposteriorise le transcendantal: non pas d'après coup, mais le coup qui revient après) de l'intérieur/extérieur (on est à l'intérieur du champ transcendantal, mais on le reconnaît, décidant et faisant la différence entre distance, discourance pour ainsi dire et ambiance - qui ont tendance à se fondre, à notre "Époque", dans le *continuum* théâtralisé de la distance vidéo-surveillée qui se communique planétairement en tant que mouvement internetique et qui se diffuse en tant que pure fonctionnement d'une seule ambiance télé-visive). Tendance à l'ambiance que l'on peut surprendre aussi dans les phénomènes présentés par Simon Donger, tels que cette fameuse *Maison à vapeur homéostatique* qui demande une participation du corps du contemplateur (le *beholder's share* d'Ernst Gombrich) qui mène finalement à cette sorte de réciprocité spatiale que Merleau-Ponty désignera la Chair du monde et qui enveloppe la sinergie optico-haptique elle-même, vitalisée par la dimension et la force désirantes qui unissent cet étrange couple proxémique: le "geopornographical".

Ceci reprend à son compte la rumeur ambiante romantique par excellence qui est celle de "by the candlelight", crépusculaire (Jennifer Tiramani). Non plus la rumeur de la foule, mais celle *of the play that one bears*. Encore un moyen d'obtenir une "invisibilisation du mur" (*invisible wall*) qui permet d'envelopper le spectateur-participant dans une proximité "vapoureuse" et toute atmosphérique, à laquelle la pleine vue éclairée plutôt nuira ou simplement elle l'empêchera.

L'intervention de José Capela s'appuie sur Walter Benjamin afin de mieux dépasser la paresse du renvoi réciproque de la métaphore du monde en

tant que théâtre/théâtre en tant que monde, paresse qui finalement revient à consacrer le conformisme de leurs frontières ontiques (également en ce qui concerne les frontières disciplinaires et de la transdisciplinarité): en un mot, seulement la “politisation de l’esthétique” (de la technique matérielle productrice d’œuvres d’art) serait immédiatement transdisciplinaire (ou “révolutionnaire”). La tripartition des usages et de la consistance du scénario, abondamment documentée, aboutirait donc toujours à “opérer sur un territoire à l’amont du texte: le théâtre est ce qu’on peut communiquer avec lui”. Ou l’on peut retrouver une version prochaine de “l’effet (quasi-brehtien) de réversibilisation”: la chute du quatrième mur. Un *reality show* inversé?

Marcel Freydefont l’accentuera encore en exploitant intensivement des variantes de la métaphore réciproque théâtre/ville, pourtant cette fois-ci réalisatrice, parce qu’intentionnellement interventive, et non plus seulement sémiologique, soulignant, ainsi, une permutation emphatique de positions qui fait intervenir le voyant merleau-pontyen du côté de chez le vu, le vu du côté de chez le voyant. Comment pourrait-on l’articuler avec le pair ambiance/distance brehtien et... riverien? (Rappelons-nous qu’ici l’«ambiance» sociale du théâtre est elle-même désignée de mise-à-distance, chez Brecht, donc très décidée...).

Lors de la conférence de Vítor Oliveira Jorge, cet archéologue de formation nous invite à parcourir le trajet qui va de “l’impulse du jeu” (le *Spieltrieb* schillérien) jusqu’à la productivité désirante-symbolique-fictionnelle sans fin de rôles ou de masques théâtrales dans le sens d’investir une inépuisable jouissance, celle d’un Sujet qui, ruseux depuis toujours, n’est personne, n’a jamais été personne et ne pourra jamais s’attraper soi-même que “comme un Autre” (Ricoeur, Pessoa). D’où sa condamnation bénigne à la communication théâtrale infinie avec soi-même (l’identité lacanienne ne se reconnaissant que sur l’abîme de la méconnaissance narcissique) et la leçon de sagesse qu’il doit recevoir du désir: le théâtre dénonce l’amour et l’acte sexuel comme des mythes d’aboutissement, d’identification, d’unité, là où il n’y a et où il ne reste que le bon mauvais infini d’un désir qu’aucune Mort - mais aussi qu’aucune vie - ne peut jamais combler. Et voilà la portée ultime du Théâtre.

Le bilan des interventions de vendredi _ l’agonisme général et la tension constitutive qui régissent la relation spatio-spectaculaire du «phénomène total» *Théâtre*, en tant que complexe *enveloppement-réciprocité-scission* entre scène et salle, entre oeil et spectacle, entre public et représentation, entre théâtre et ville, entre regard et espace, entre le fictionnel et le réel,

entre corps et signe, entre métaphysique et empirique, entre soi-même et soi-même... Sphinx et Oedipe... _ connaîtra des précisions lors des sessions de samedi sur de certains points singuliers d'intensification de la problématique.

Ainsi Marisalva Fávero suit-elle l'évolution de la figure du spectateur-protagoniste (toujours déjà potentiellement tel, aussi diversement soit-il, aussi bien selon la catharsis tragique que selon l'identification sentimentale bourgeoise ou le *Verfremdungseffekt*), depuis la mise-en-scène thérapeutique de la dramaturgie psychique par Levy Moreno

(l'objectivation à la première personne *du rôle* des conflits qui se déjouent en jouant celui-là) jusqu'à son héritage contemporain («Play-back Theatre», «Teatro Espontâneo», «Teatro da Criação»...). Au premier redoublement paradoxal _ vivre sa vie sur scène, ce qui n'est pas loin du *fingo* de la dramaturgie *intégrale* (ou supra-dramatique) du poétique chez Pessoa: le *sixième* (!) des [cinq...] «degrés de la poésie lirique», 'feindre sa douleur même' _ répond maintenant un second, qui associe le public (en fonction proto-autoral) à la formalisation théâtrale spécifique, par la troupe empathique (le passage au jeu dramat(urg)ique improvisé), du récit privé qu'il apporte; ce que l'on pourrait peut-être caractériser comme une thérapie élargie, psycho-socio-culturelle, en renouant avec la tradition tragique grèque selon Aristote...ou Freud.

Ces paradoxes sur le comédien font aussi l'objet du témoignage de Carlos Pimenta. Dans l'expérience scénographique autour de *Bérénice*, il s'agit peut-être moins d'assister à la métamorphose de l'acteur en personnage que de susciter la mise-en- scène emphatique ou métathéâtrale du devenir-personnage en tant que tel: l'intégration scénique du para-théâtral (et non pas de l'extra-théâtral, de «la réalité», au besoin...) - des coulisses et du comédien - appartient déjà au théâtre et agit à son intérieur comme dispositif théâtralisé (une sorte de distanciation à rebours) qui fait ressortir moins l'ambiguïté entre le théâtre et son autre, que le théâtre comme incarnation de cette ambiguïté même. Hommage rendue au pouvoir architectural de l'espace en tant que construction d'après le concept: non seulement il institue génétiquement l'acteur en personnage, il lui revient aussi de (re)placer celui-ci comme acteur sous le poids scéno-graphique du Pouvoir. Ne pas pouvoir échapper à la contrainte: voilà la loi à l'unité de l'être (comme voix) sur scène, de l'être (comme choix sans choix de son destin) sous Rome, de l'être (comme chair et parole vécues) dans le texte de Racine, que seules les larmes (son *punctum*) sauraient imprimer profondément de chair et d'expression.

Le lieu sacré - séparé et scellé - est à nouveau le lieu (et le lien) du monde. L'instauration mythique et rituelle de ce qui devrait devenir un jour «le théâtre» contient déjà *in nuce* tout le paradoxe de la relation (ici nommée «l'appropriation») de présentation (mondaine) de la représentation (ou sur-présentation) sacrée. C'est aussi pourquoi Cristina Costa envisage cette relation du point de vue dépouillé d'une géométrie moins abstraite et élémentaire qu'archétypale ou élémentale - typologie des relations vectorielles et énergétiques d'espaces qui est néanmoins historique et évolutive, relative tour à tour à des référents hégémoniques épocholes qui se disputent entre eux non seulement la primauté théâtrale, mais foncièrement les figures majeures de l'*episteme* (allant de l'opposition principielle du tracé rond du cosmos et de celui, angulaire et périétal, du tapis, jusqu'au pair cercle/anneau, qui consacre les inverses directions médusantes des regards ciblés).

Si tout lieu scénique est signe avant d'être espace (exemple insurpassé: *Dogville*), la mondividence qui/qu' instaure la scène à l'italienne est celle de la dualité sociale et politique dessinée par la frontalité perspectivique (la corrélation techno-scientifique sujet/object elle aussi, fondée sur l'auto-suffisance cartésienne du sujet premier, v.gr., le Prince). C'est contre une telle métaphysique rigide convertie en institution classique que de toute part se redressent les alternatives typiquement modernes, lesquelles, par l'entremise de programmes comme celui du Théâtre Total de la Bauhaus, se rapprochent, sans pourtant y sombrer, de l'«organicité» ensorceillante de l'«ambiance» *circulaire* (l'alpha et l'omega - eux mêmes les lettres d'une puissance encerclante - de cet immense parcours historique).

Romain Jobez réitère, de sa part, cette diaporie fondatrice de la scénographie, en aménageant les questions d'espace en des termes, non plus seulement de *relations visuelles* entre lieux-fonctions (spectateur/spectacle), mais de *types de relations* visuelles-spatiales: l'oeil et le regard. Soit - d'un côté - un régime d'appartenance spéculaire du spectateur à l'image lumineuse où son oeil l'inscrit (elle, qui réciproquement s'inscrit et se décrit sur celui-ci), soit - de l'autre - un régime de contemplation géométrisée d'un extérieur narratif regardé «par la fenêtre», faisant reculer le sujet en-deçà du plan de manifestation. Implication du spectateur entré sur scène, ou bien exclu de celle-ci et remis à distance, voilà justement le tissu d'ambiguïtés cultivé par le Velásquez de *Las Meninas* et repris par des interprètes de l'envergure d'un Foucault ou d'un... Picasso. Prodigalisant les recroisements de plus en plus serrés entre les deux partis jusqu'à sa con-fusion, celui de l'oeil et celui du regard (paradigmatiques depuis toujours, et non seulement d'émergence lacanienne), l'auteur nous conduit au-delà de ce conflit Sud/

Nord chez l'espace unique d'une conciliation radicale semblable au moteur immobile aristotélicien: en effet, le Théâtre Olympien de Vicence, «vision pure (...) d'un oeil qui se suffit à lui-même et qui se voit lui-même voir», constitue un «champ de vision [où] modèle de l'oeil et modèle du regard cohabitent donc l'un avec l'autre»: qui, partant, «joue par lui-même».

Et voilà l'approche du comblement d'un mythe d'aboutissement sans lequel le théâtre ne pourrait être ce qu'il désire sans fin, comme tout narcissisme absolu, divin ou simplement humain - lui-même, à condition que l'on puisse le voir, c'est-à-dire, le jouer: le pour soi qui est en soi et l'en soi qui est pour soi, la cohabitation de deux, celui qui tombe dans le miroir, celui qui le voit tombé et se voit tomber, mais *ne se voit pas lui-même voir*, car il est en train de *(se) jouer par lui-même*.

