

## *espaces du jeu théâtral*

Entre le versant visible du jeu qui engage le regard du spectateur et le versant intime du jeu qui rend à l'acteur une image du corps propre, la *réalité d'acte* du lieu théâtral semble faire du jeu et de l'art une expérience partagée. Si, dans une acception liminaire, le jeu est le vertige circulaire d'une activité qui toujours fuit son terme, sa fin, l'art introduit en brisant le cercle du jeu le *trait moral* d'une fin, et d'un programme d'actions finies à accomplir - même si l'essence du jeu s'y voit conservée sous la forme de l'inachèvement dans l'oeuvre et de la dépense dans l'exercice du corps. L'*immédiat* du jeu et l'*utile* dans l'art - si nous reprenons la terminologie bergsonienne - sont deux positions d'expérience impliquées dans la sphère d'une expérience globale à laquelle participent celui qui regarde et celui qui est vu.

Le niveau immédiat, celui du jeu, n'est immédiat que relativement, immédiat au sens bergsonien d'une immanence d'un exercice du corps au sujet d'expérience et d'une règle de conduite à cette conduite dans le jeu. Le jeu n'est que *relativement* immédiat, en ce sens qu'il est également médiation, médiation première du contrat et de la vision polarisée. Le contrat symbolique qui lie l'acteur et le spectateur dans une circulation de *forces de créance* se traduit dans l'espace par la polarisation du regard, le passage d'une surface à un point. La scène est toujours d'abord un point, et non un espace vague, indifférencié. On entre dans cet espace par un point, ou une fissure, sans quoi la scène ne serait qu'un rideau impénétrable. Ce point est ici le lieu où se tient l'acteur qui dans le jeu du corps se fait un autre corps qui incarne des ombres. L'acteur est appelé à jouer ; la ponctualité à laquelle on l'assigne définit son unicité (et non son identité), et sa culpabilité (soit : sa dette). C'est parce qu'il *peut* jouer qu'il *doit* jouer. Ce qui s'annonce comme la "délégation d'un pouvoir" apparaît comme un devoir-jouer : ce devenir du jeu se traduit par l'expropriation d'une volonté, d'un désir, et

d'un *désir de voir*, de la part du spectateur. Saint Anselme avait défini le Démon comme l'ouvrier de l'expropriation de la volonté divine. L'acteur fait rejaillir son pouvoir devenu obligation dans un : je veux donner à voir, je veux montrer et prouver ; *je veux être l'incarnation d'un désir, ce qui signifie que je veux naître au monde, en l'espèce de la conversion d'une parole, d'un geste en chair, me transformer, en représentant cette transformation possible de ce corps-ci, le mien*. Le lien symbolique - qui est, nous l'avons vu, un espace d'investiture (du désir, de la loi...) - n'est pas uniquement contracté par l'acteur ; il instaure la réciprocité géométrique du contrat, celle de l'acteur-surface au spectateur-point, réciprocité sans laquelle il n'y aurait ni participation, ni identification. Mais c'est aussi ce lien, ce contrat symbolique qui doit tenir éloignés acteur et spectateur dans l'espace de la vision, instituant une grammaire de la visibilité où un noyau prédicatif articule logiquement le sujet et le prédicat, la substance et l'accident, le sujet du voir et son "objet". Une grammaire de la visibilité commune, de la perception, engage au niveau même du sens commun les dispositifs spéculaires, théâtraux, que suscitent sur un autre plan de représentation les arts du spectacle. Nous reviendrons sur les deux sens et les deux intensités du contrat, ainsi que sur la grammaire de la visibilité qui décide en elle-même de l'art en étouffant le jeu.

On ne peut en raison de la réciprocité géométrique du contrat se contenter d'une géométrie *figée* du regard, d'une régulation univoque de tels rapports. Le spectateur doit à son tour s'incarner : se faire un corps-spectateur dans le théâtre en se rendant à la multiformité des lieux et des moments locaux qui compose l'univers changeant de la scène vivante. Le spectateur générique, "collectif", était cette individualité diluée dans le désir diffus, collectif, de voir jouer et de conférer à l'acteur la mission de jouer<sup>1</sup>. Il est également ce point individué, hétérogène, que vise la surface multiforme d'actions et de corps, qu'elle institue et décide du désir. Il s'agit d'une certaine dépoliarisation du regard qui tient celui-ci à la surface de la représentation (et non au "point" de la représentation). Elle implique une nécessaire réification du jeu, et une opacification de l'espace que des acteurs vouent au

---

<sup>1</sup> Cf. J.-J. Roubine, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Bordas, 1990, p.157. "Il faut ici tenir compte de l'identité double du spectateur : à la fois individu entouré par d'autres individus semblables et différents, et élément constitutif du public, dilué, fondu dans un ensemble homogène qui l'absorbe et le transforme provisoirement."

théâtre, c'est-à-dire, pour une part, à ce regard chosifiant du spectateur<sup>2</sup>. Mais l'ensemble d'actes se propageant à la surface de la représentation est appelé à se déverser dans l'oeil du spectateur (à l'*investir* d'une surabondance de sens), son propre point de vue. Le point de vue n'est jamais celui-là, subjectif au sens où généralement on l'entend, mais il est la marque réfléchie de l'individu spectateur qui contraint le jeu visible à la signification, à la mise à mort d'une certaine vie de l'acteur et du jeu. L'art du théâtre peut être envisagé à ce titre de médiation comme l'ensemble d'un texte à l'oeuvre où les actes et les corps *donnés* dans l'immédiat du jeu sont *traduits*, convertis en énoncés scéniques signifiants. Réification du jeu et subjectivation du spectateur livrent la scène à la "mobilité de l'oeil", rompant la complicité mimétique première de l'acteur et du spectateur par l'institution du corps propre du spectateur, l'indépendance du regard, ses apparentes licences. Du spectateur, on dira qu'il abdique sa position d'acteur dans la représentation (voire d'initiateur de la représentation). Michel de Certeau évoqua la lecture silencieuse par laquelle le corps se retire du texte, pour y céder à la "mobilité de l'oeil". "Ce retrait du corps, condition de son autonomie, est une mise à distance du texte. Il est pour le lecteur son *habeas corpus*"<sup>3</sup>. L'"*habeas corpus*" du spectateur est l'autre versant de l'investiture symbolique du jeu dans le corps de l'acteur. Revient au spectateur sa part du jeu théâtral. On doit toujours envisager, parlant du théâtre, cette double individuation de l'acteur et du spectateur. C'est le *double jeu* de l'acteur et du spectateur qui instaure le théâtre, c'est-à-dire *le jeu comme théâtre*.

Le spectateur est investi du jeu dans la mesure où il le tient pour représentation incorporée, dans le pli d'une distance de soi à soi. La distinction d'usage entre espace scénique et espace théâtral - espace du jeu, de la scène, et espace de l'expérience théâtrale incluant le jeu et celui qui le voit - doit ici être révisée : c'est l'expérience théâtrale globale qui est espace du jeu ; il se lit comme espace du théâtre (logique) ou comme jeu (pathique). Art du théâtre et jeu sont comme les deux intensités du même contrat symbolique, et le

---

<sup>2</sup> Cf. M. Sawaya, *Problèmes de sémiologie théâtrale de P. Pavis*, in *Organon 78/Recherches dramaturgiques*, p.156, pour une critique sémiologique interne du référent réel où "le signe s'est "chosifié" au point de ne plus renvoyer à quelque chose d'extérieur à lui, mais à sa propre matérialité". Mais sur ce point, cependant valable quant à une critique de toute interprétation paradigmatique du fait théâtral, nous ne pouvons considérer le signe "chosifié" comme index sui, bien au contraire comme étant soumis à une *contrainte de référenciation*, qui en atténue le sens au profit de la signification. Nous entendons cette chosification comme la contrainte même qu'impose l'individuation du spectateur comme corps sujet du voir.

théâtre recouvre le jeu en lui donnant abri, forme, *mesure* - une médiation nécessairement coercitive.

L'acteur fait le jeu du spectateur, mais à quoi joue le spectateur ? Et que veut dire *jouer à voir* ? La "mobilité de l'oeil" que conquiert le spectateur, la possibilité de parcours multiples, de vitesses multiples à la surface de la représentation invite au vertige, à ce vertige du labyrinthe qui désincarne, fuit la ponctualité, prive le corps de l'acteur, et la scène, de leur *lieu*. On parlera d'un *espace sans inscription*. Qu'est-ce qu'un espace livré au vertige de la combinatoire et du syntagme, mais dont la rigueur des surfaces est toujours menacée ? Ce noyau grammatical de la visibilité joue sur l'axe longitudinal des objets et actants de la représentation, et sur l'axe transversal qui relie l'acteur et le spectateur. Sur l'axe longitudinal de la représentation, la rigueur représentative est toujours menacée par l'irruption verticale, paradigmatique, de l'association terratologique, poétique, de la vie des ombres et de la vie des corps, de la veille et du rêve. Sur l'axe transversal, les parcours et les vitesses du regard risquent le *point d'arrêt* : d'entrer dans un corps, d'entrer dans les choses. Car un espace sans inscription est toujours un espace où l'on entre dans des corps, où la vie cachée d'un corps s'exfolie et nous aveugle.

Même le vertige de l'oeil mobile et de la combinatoire sert la médiation et la coercition du jeu, interdit la scrutation, la pleine visibilité ou l'aveuglement. La prédictivité cognitive, ou le poids judiciaire du regard spectateur, c'est le *poids de la pudeur*<sup>4</sup>. Pudeur est l'autre nom de la grammaire. En elle se tiennent la distance et l'extrême rapprochement, le voile et la nudité, le sens logique et le sens pathique. Là où identification, mimesis se laissaient entendre en un sens continent, pacifié, on en doit désormais retenir le sens "pathique". On doit penser au principe de la contagion et de la peste dans le théâtre d'Artaud. Le "spectacle" est le principe de la contagion et du rayonnement de la "compénétration" - du sacrifice<sup>5</sup>. L'acteur, souligne Bataille, veut mourir ; c'est de ce point du sacrifice en lequel la

---

<sup>3</sup> M. de Certeau, *L'invention du quotidien/ 1. Arts de faire*, Gallimard, 1990, p.254. A propos de l'*habeas corpus*, de Certeau note (et c'est pour nous une précision suggestive) : "Notion centrale du droit anglais (XVIIe siècle), elle garantit la liberté de l'individu et le protège des arrestations arbitraires".

<sup>4</sup> Sur l'excessive pudeur de l'*arbiter* (le spectateur) tel que le nommait Vico, cf. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Minuit, 1985, p.76.

<sup>5</sup> G. Bataille, *Oeuvres complètes, V*, Gallimard, 1973, p.390-391.

souveraineté s'abolit que rayonne l'autorité ainsi expiée qui en se dilapidant atteint le spectateur (la foule) pour le livrer à la fête (au rêve).

Voyons cet espace scénique dans lequel on entre par l'acteur-point comme un espace onirique - ce "décor de tragédie" du rêve - où des figures apparaissent et s'éteignent. Certaines sont des points, d'autres des ensembles, ou des surfaces. Du point de vue de l'opérativité, le sens intensifié du contrat instaure le spectateur comme fiction participant d'une plus vaste fiction. Car ce renversement de la géométrie initiale du regard - et du "contrat" - dénonce également *son propre principe d'intensification*, vers l'opacité d'un corps double. Est-ce le seul corps réel, ce double, ce point, ce convive de pierre hôte de tous les théâtres, ou le seul *symbole réel* ? L'ombre majeure, solide, de l'art du théâtre. Le spectateur ne peut se rendre à la fiction par une mimesis faible, logique, inhérente au dispositif dialogique du théâtre, mais par une mimesis forte, pathique, énergétique ; comme *fiction de soi*, index sui dans l'économie généralisée de l'illusion, dans un théâtre de la pensée où le regardeur est lui-même pensée, une pensée possible, simplement possible, dans la multiformité des pensées. Au spectateur de dire : je partage la *véture* de l'acteur, la *tinctura*, double de corps, corps de fiction emplissant l'espace de la vision, membrane indiscernable, surface de projection entre jeu-objet et sujet du voir. Cette "repolarisation" du regard doit être entendue comme la rencontre de deux regards qui s'annulent, ou encore comme un oeil qui se voit lui-même. C'est, dirons-nous, le "comble de la mise en scène", ainsi que peut l'évoquer le mot heureux de la langue allemande *Selbstinszenierung* - "mise en scène de soi".

Le recours pathique, le recours à la force interne à la représentation, c'est l'expérience globale qui en un sens intensifié de participation, d'identification, de mimesis - mais par le détour d'une représentativité excessive<sup>6</sup> - donne à l'espace intermédiaire entre acteur et spectateur la consistance d'un corps, d'un visage, d'un corps-sphère des deux parts

---

<sup>6</sup> Ce "détour" s'apparente à celui de la *distanciation* brechtienne, souvent l'objet d'un si considérable malentendu. La distanciation procède d'une représentativité excessive, en ce sens même où *elle s'excède* ; elle pourrait être comprise comme une participation saturée, une *saturation de la présence*. Cf. B. Brecht, *Notice sur les effets de distanciation*, in *Ecrits sur le théâtre*, I, L'Arche, 1972, p.354. "La peinture distancie (Cézanne) quand elle exagère la forme creuse d'un récipient. (...) L'effet de distanciation classique produit à un niveau plus élevé l'intelligence des choses." Ceci est tout différent du simple recours à une instance critique (idéologique, politique, sociale...); c'est cet éloignement d'une réalité obvie qui doit rendre sensible, donner à voir la réalité initiale (de la psyché humaine, des rapports de l'individu au collectif, d'une forme creuse ou d'une forme rebondie...). On pensera au "détour" de la représentation cinématographique et à son excessive mise au jour à travers le dictum de Jean-Marie Straub : "Je fais des documentaires sur l'influx nerveux" (in Conférence, Janvier 1997, FEMIS).

protagonistes du théâtre. Le chœur antique mettait en jeu cet espace intermédiaire et pourtant intégratif. Le *prosopon* grec attestait dans le masque religieux *la part tragique d'une force de présentation dans l'image* ; il manifestait le seuil invu de l'acteur par lequel le spectateur entrait dans la représentation<sup>7</sup>.

Chez Bataille, le Commandeur fait irruption (visage-maître, visage-fantôme) dans un “décor de tragédie”<sup>8</sup>. Apparition, instance qui, elle aussi, brise le cadre artificiel de la scène de l'expérience et de la pensée. L'apparition est aussi une voix, tout comme les possibles au milieu desquels s'égaré le possible de l'individu, dans *La reprise*, et dont Kierkegaard écrit : “Chaque possible de l'individu est une ombre qui rend un son.” Telle l'apparition du fantôme du roi mort à Hamlet, et dont les paroles seront l'aiguillon (*conceit*) parvenu au centre du corps d'Hamlet par l'oreille, paroles qui provoqueront le ressassement des chairs et le bouleversement de la raison. L'apparition est dans le cas du Commandeur celle d'un fantôme de pierre, du poids, de la froideur et de la dureté de la pierre. De don Juan et du Commandeur, “lequel des deux déploie le plus de forces ?” se demanda Kierkegaard<sup>9</sup>. Don Juan, répond Kierkegaard, “déploie la moitié de sa force pour exprimer la douleur et l'autre moitié pour soutenir le Commandeur, et tandis qu'il semble, au dépens de toutes ses forces, vouloir s'arracher de la violence du Commandeur”. C'est encore ce que Bataille veut réaliser : soutenir la main de la mort froide et maintenir le travail du mot, et de la douleur, le perpétuel devenir, le perpétuel déplacement du mot, et du sens. L'espace tragique bataillien est un espace dans lequel se glisse un sujet pour s'y dédoubler, mais dans cet espace amorphe, le sujet rencontre un double dont la dissemblance est terrifiante. Dans cet espace de l'expérience, le langage s'évanouit, toute désignation de soi (nom propre, pronom..), toute semblance de réflexion de soi en soi-même par le langage. Mais dans le visible, c'est la chose même qui se signe par sa présence.

La mission du jeu dans l'art s'avoue dans la provocation d'expériences nouvelles, toutes orientées vers la transformation du corps : corps-mur pour tout l'horizon de la visibilité, corps-flux pour toutes les actions possibles. Louis Marin a parlé d'un flux

---

<sup>7</sup> Cf. J.-P. Vernant/P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie, II*, La Découverte, 1981, p.25 : “Figures du masque en Grèce ancienne”; et F. Frontisi-Ducroux, *Le Dieu-Masque/Une figure du Dionysos d'Athènes*, La Découverte, 1991.

<sup>8</sup> O.C. V, *L'expérience intérieure*, p.195.

<sup>9</sup> *Propos sur le mariage*, in *Etapes sur le chemin de la vie*, Gallimard, 1975, p.121.

originnaire de la représentation comme étant à la fois “opacité représentative” et “état originnaire de la forme”<sup>10</sup>.

Le flux de la représentation est comme *la très grande vitesse* du parcours de la surface scénique, la très grande vitesse du regard étranger à cette scène. Il est aussi, immanent au jeu, ce liant énergétique des gestes, des corps et des choses qui rejaillit à la faveur d’un *point*. A la faveur d’un *corps qui est un acte*. Le point (ouverture à la fois comme lieu et comme opération) ouvre au flux (à “l’influx nerveux” des choses).

Quel est ce mur ambivalent qui tient à distance et qui, en tant que danger, menace d’emmurer jusqu’aux regards errants du spectateur ? On entre par des points dans la menace optique ; on entre en scène comme on entre dans un corps - pour l’acteur comme pour le spectateur.

Deux questions se posent d’une seule voix : quel est ce mur ? et quel est ce flux ? Cette “muraille de peinture” dont parlait Balzac dans *Le chef-d’oeuvre inconnu*, ce mur de gestes et ce mur de larmes ? Le *mur de larmes* traduit cette ambivalence du liquide traversé de lumière et cependant impénétrable, et de l’aveuglement que nourrit l’oeil lui-même. Il faudrait ici parler d’un  *naufrage de la vision à sa source cachée*.

La variété d’espace que nous avons reconnue dans un espace sans inscription, un espace à la fois opaque et unitif, un mur, un flux..., tenant du rêve et de l’aveuglement, s’entend encore comme cet espace de la “dissociation du conscient” par laquelle apparaissent les *états hypnoïdes* associés à l’hystérie. Hystérie et “état hypnoïde”, en tant que surestimation du contrat, en dénoncent l’image pathique, l’inconscient pathique de la relation acteur-spectateur. On pensera à une énergétique de l’hystérie liant simulacre et réalité pathogène, source d’une irruption oniroïde dans le monde de la veille<sup>11</sup>. Le problème de l’hystérie est un *problème de représentation*, nous suggèrent Breuer et Freud<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Cf. L. Marin, *De la représentation*, Seuil/Gallimard, 1994, p.264.

<sup>11</sup> Cf. Breuer/ Freud, *Etudes sur l’hystérie*, P.U.F., 1956, p.8 ...”l’hypnose serait une hystérie artificielle” se développant “à partir de “rêveries diurnes”(p.9). ; la condition nécessaire de l’hystérie est l’existence d’états hypnoïdes”(p.8).

<sup>12</sup> Cf. S. Freud, *Le trouble de vision psychogène dans la conception psychanalyse*, in *Oeuvres complètes, X*, P.U.F., 1993, p.179. “Si on met celle-ci [une personne capable de somnambulisme] en hypnose profonde et lui suggère la *représentation* qu’avec l’un de ses yeux elle ne voit rien, elle se comporte en fait comme si elle était devenue aveugle de cet oeil, comme une hystérique avec trouble de vision spontanément développé” (c’est nous qui soulignons). Cette “représentation”, poursuit Freud, procède plus exactement d’une auto-suggestion du patient. La représentation est “si forte qu’elle se transpose en réalité effective”.

L'hystérique propose d'étendre le corps, de le transformer, et le substrat de ces possibles transformations est cette part hypnoïde, déréalisante, de l'espace perçu et reconstruit. La sécrétion des larmes matérialise l'énergétique du désir hystérique; c'est *une énergétique de l'usure et de l'abandon*. Freud a évoqué le "sich austoben" (s'abandonner à la passion, décharger sa colère) et le "sich ausweinen" qui exprime le soulagement et l'abandon dans le pleur (on notera l'expression allemande "sich die Augen ausweinen" qu'on traduit par "pleurer à en perdre la vue"). Les quatre phases de la pathologie hystérique<sup>13</sup> sont comme *la partition du jeu* ; cartographie "hybristique", exaspérée, d'instances au travail dans le corps en jeu - corps vu et corps voyant - dans l'espace total du théâtre vécu.

\*

*"On regarde la vaste place ; on voit courir rapidement sur les murs les ombres des passants ; et tout se change en décor de théâtre. Une réalité de rêve point dans l'arrière-fond de l'âme"*<sup>14</sup>. Les ombres au fond de l'âme sont les formes fugaces des possibles, se couvrant et se recouvrant les unes les autres, égarant l'individu. Expérience esthétique déréalisante qui convie tous les êtres dans l'espace du théâtre à une participation fictionnelle, à s'y éprouver ombre, pensée, signe vivant, sens seulement possible. C'est le danger et l'expérience ample consistant à "jouer à voir", pour le plaisir, ou la satisfaction impérieuse et hallucinatoire de deviner dans la représentation la plus opaque *l'énergie de la transformation, du flux, du sacrifice* .

Le théâtre est défini par la dimension de l'utile, et non de l'*usure*, de l'immédiat (le jeu y est toujours au travail ; il faut à sa *force* une "opacité représentative" pour qu'elle agisse et se laisse ajourer). Peut-être parce que tout échange de regard se monnaie, et que la petite monnaie de la transaction théâtrale est conforme à l'émiettement de l'énergie du jeu.

---

<sup>13</sup> Cf. *Etudes sur l'hystérie*, op. cit., p.10 : "1. phase épileptoïde 2. celle des grands gestes 3. celle des attitudes passionnelles (phase hallucinatoire) 4. celle du délire terminal".

<sup>14</sup> Kierkegaard, *La reprise*.

L'énergie du jeu, ou l'énergie du don, de la perte, qui régit les régimes pathiques de l'aveuglement, de l'hypnose, du point et du mur - tous les régimes de la spatialité vécue.

O. Capparos