

La translation historique comme outil de mise en jeu

Un souvenir présent mais comme méconnu de l'âme ; voilà pourquoi l'humain cherche à jouer. Comme un enfant, reproduire des situations de fiction devant d'autres, qui regardent comme d'autres enfants, qui se réjouissent ou s'attristent à l'abri de tout heurt avec le réel. Jubiler de la catharsis en s'identifiant à des émotions. Rien ne peut arriver, tout peut être envisagé sans retenue. De la place de spectateur, le risque reste symbolique... Plus le métabolisme émotionnel ressemble à celui de nos êtres, plus le spectateur trouve refuge dans la théâtralisation de nos comportements et l'exposition de nos histoires.

Le théâtre nettoie les coeurs, bouscule les esprits, secoue les nerfs, revendique la paix, exacerbe le désir, avoue les faiblesses, donne du rêve à vivre.

Il ne s'agit donc pas du tout de moderniser le sens de l'oeuvre mais, bien au contraire, de tenter de lui rendre une perception signifiante telle qu'elle pouvait en provoquer à l'époque de sa création et ce, en lui offrant du sens pour nous aujourd'hui. Rendre son sens accessible. Laisser apparaître au plus près du texte ce que Molière, grâce à son art d'auteur dramatique, peut nous dire à nous, aujourd'hui.

Entre le salon précieux et le « salon internet », entre la précieuse et la blogueuse, entre les portraits et les galeries de photos, entre l'exercice de la critique mondaine au 17^{ème} siècle et la chroniqueuse « people » d'aujourd'hui, des parallèles peuvent aider à *faire* jouer la pièce de Molière en 2017.

Je vais donc tenter de laisser apparaître une philosophie de l'oeuvre directement soufflée par son analyse dramaturgique. Ces outils de jeu n'ont pas d'autre valeur que, par exemple, ceux auxquels nous avons eu recours dans la mise en scène du *Cid*, en citant la culture hispanique contemporaine.

Ainsi, sans dénaturer la dramaturgie, sans la démanteler, sans dire qu'elle est universelle mais bien plutôt en accentuant les traits de caractère associés à sa position socio-historique initiale ; en les actualisant en traits de caractère d'une autre société, on peut, pour participer d'une chose aussi futile qu'un jeu, trouver un intérêt à réentendre les oeuvres et à passer du temps au théâtre.

Faire jouer et *faire* entendre l'oeuvre dans ce qu'elle affirme de plus authentique, de plus humaniste, de plus nouveau pour son époque, de plus singulier en matière de théâtre! Mettre la pièce en relation avec ce qui l'a constituée, ce que l'auteur y dit et ce que nous sommes en mesure de comprendre en l'insérant dans un milieu qui nous est familier – tout cela nous apporte lumière et sens.

Trouver des parallèles sociologiques entre les contextes d'hier et d'aujourd'hui ne prétend pas spécifiquement résoudre les questions dramaturgiques mais permet au contraire de bousculer l'analyse de l'oeuvre dans le but de porter plus loin son interprétation.

La translation devient alors comme un « symptôme dramaturgique » qui requiert scientifiquement toute une série de données à traiter soigneusement et qui permet de progresser dans sa compréhension.

N'est-ce pas le propre du théâtre, par ce « rituel » de reprise, de raviver une sorte de mémoire culturelle pour enrichir le présent et le futur des connaissances passées en produisant des chocs esthétiques ?

Que l'oeuvre comporte un texte, qu'elle soit du mouvement ou de la danse, le traitement est symboliquement le même, que l'oeuvre soit ancienne de plusieurs siècles ou de quelques mois, le phénomène est le même : exacerber le moment présent par un rituel de re-création. Les actions sont déjà vues dans l'ordinaire, les paroles entendues, les personnages reconnus, les gestes ceux des humains. *Mais* la mise en jeu nous saisit dans un présent présomptueux pour nous pousser sur le

chemin futur de notre renaissance. Mon théâtre veut donner l'envie de vivre.

Nous distinguerons mise en jeu, représentation et mise en scène, par pur souci rhétorique et pour une plus grande clarté théorique.

La représentation

Telle une fin en soi, elle condamnerait d'emblée une relation entre le signe et un référent extérieur. En effet, si ma volonté est de représenter un misanthrope, je sous-entends que l'acteur qui, lui, est bien présent, se met au service d'un personnage de référence culturelle et sociale, qui n'est pas là mais est cerné par l'imaginaire collectif. Ainsi, comme un émissaire, l'acteur créateur *disparaît* au nom de cette assignation.

Ainsi donc, une fois cette visée accomplie, la mission de l'acteur s'arrête à la présentation renouvelée de cet effet. Nous pouvons déclinier ce traitement du signe par un système que nous appellerons système représentatif. Chaque élément présent est momentanément nié au nom de ce qu'il représente et qui n'est pas là. L'acteur représente le personnage, le costume son vêtement, le texte ses paroles, la lumière le temps qui se serait écoulé, etc. Par exemple, l'espace dans lequel nous nous trouvons physiquement représente un autre lieu qui n'est pas là. Soit : le décor, dans le théâtre d'aujourd'hui, représente la maison de Célimène au 17^{ème} siècle.

Bref, un jeu de passe-passe aliène tous les éléments réels à une figuration rattachée à un élément extérieur. Chacun des éléments est relié par un vecteur de cohérence à chacun des autres éléments. Cela forme un ensemble, celui des éléments de la représentation. De cet ensemble, un vecteur se dirige de chaque élément interne vers un élément extérieur de référence et chaque élément interne est relié aux autres éléments par un vecteur de congruence. L'ensemble produit une représentation du « monde » constituée d'une trame croisée des vecteurs relationnels entre tous les paramètres. Cette « aliénation » représentative est paradoxale puisqu'elle est à la fois déterminée (par une image de référence préexistante) mais cependant fantômatique (l'absence réelle de la chose invitée) .

Cette substitution a tendance à immobiliser le jeu vers une forme de composition fixe qui, même si elle rassasie le désir de l'imaginaire collectif, vide le sens de l'immédiat du théâtre au profit d'un temps hybride formé du passé extérieur au *hic et nunc*, et du présent enflé d'un ailleurs subjectif. Au lieu de nous éveiller à notre « présence à nous », à notre espace d'être, nous sommes alors renvoyés à un ailleurs dont nous ne pouvons être qu'absents. Nous nous inscrivons dans une sorte de spirale de plaisir nostalgique. Quelque chose de perdu que nous perdons dans la simulation de sa perte, mais qui nous rend en échange un reste de plaisir passé.(5) D'où le lieu commun à l'usage du spectacle vivant : *et c'est encore vrai aujourd'hui*, que Barthes dans ses *Mythologies* complète par la tautologie : *le théâtre c'est le théâtre* et auquel j'ajouterais, moi, *et c'était beau !* (6)

La lecture de l'oeuvre se cristallise inconsciemment sur les modèles attendus et reconnaissables. L'ensemble, par le même mouvement, figure une représentation du monde dont le sens émerge par l'addition des conditions représentatives et des référents extérieurs à celles-ci. A cet endroit précis, le danger nous menace. Nous risquons de nous égarer. Le professionnalisme de l'équipe, la maîtrise rythmique, tout tendrait alors à contrôler l'imprévisible pour se saisir du *fantôme* et l'enfermer avec virtuosité dans l'espace clos de la scène, scrupuleusement inspiré par une perception conventionnelle du monde.

La mise en jeu

Si au contraire, la fable du *Misanthrope*, scrupuleusement analysée, est remise en jeu chaque jour, nous positionnons des données qui ont été déterminées et qui font sens mais vont nous conduire en direct, sous nos yeux, à des conclusions sensibles, vivantes, immédiates.

L'énergie que nous économisons en disant et avouant que nous sommes dans un espace théâtral, et non pas ailleurs, que les gens sont des acteurs qui sont vraiment présents et non pas l'évocation d'autres qui sont absents, ... Cette énergie économisée du représentatif sera directement investie dans la prise de risque immédiate du phénomène théâtral : un jeu *ici et maintenant*, sous nos yeux, présent à nous-mêmes. Ne confondons pas, il ne s'agit pas de « simplement faire », avec une sincérité réitérée, la représentation à l'identique de la veille, sans s'endormir, sans être mécanique, ce que tout le monde dit.

Non, il s'agit de mettre en « jeu » les éléments constitutifs d'une situation pour faire éclater la joute verbale qui en résulte, en direct, et sans faire croire à rien du tout !

Le texte devient alors un jaillissement immédiat conditionné par une série de règles judicieusement cadrées par la dramaturgie.

Ainsi, les éléments translatés du salon précieux au « salon internet » sont utilisés comme des leviers. Le jeu est exacerbé par ces outils de création qui aident à dégager l'embrouillement du terrain qui ne peut plus dès lors que s'ouvrir aux objectifs dramaturgiques.

La dramaturgie

Centrale, elle se focalise sur l'oeuvre, sa lecture, ses contenus, son style et sa structure.

Périphérique, elle prend en considération le contexte biographique, historique, politique et social de la création.

La dramaturgie est au texte dramatique ce que l'analyse littéraire est au non dramatique. Elle relate ce que le texte dit et comment il le dit. Elle établit un lien entre le « quoi » et le « comment ». Elle éclaire les pistes d'un « pourquoi ».

La spécificité du texte de théâtre réside dans sa construction. Elle se bâtit par un dialogue en discours direct. Les contenus qui s'y révèlent se déduisent autant du dit que du non-dit. Une part des contenus est à décoder de la répartition entre *qui* parle et ce qui est *dit*. Le texte de théâtre procède d'un enchâssement de locuteurs. L'auteur parle par l'entremise de personnages qui peuvent autant revendiquer sa pensée que celle qui s'y oppose. Ce discours peut aussi le dépasser et ce, dans le sens de sa pensée ou dans un autre sens et dire malgré lui, par son discours, ce qu'il n'a pas voulu dire. Nous nous attacherons donc uniquement à ce que le texte dit et non pas à ce que l'auteur aurait voulu dire.

Par la compréhension des situations et le cadre de leur exposition, le sens est mis en énigme. La rigueur de l'analyse par la lecture remplace l'émotion du ressenti par celle-ci. Beaucoup de mots violents pourraient trahir, par fausse « impression », un texte dont le sens est cependant fondé sur une parole de paix. Un dialogue douxereux peut traduire dans son contenu une implacable violence !

La valeur intrinsèque du mot est remise en cause par sa portée au nom de celui qui le prononce. Par exemple, la phrase *il fait beau aujourd'hui*, qui comprend un premier sens commun positif et enjoué, si elle était dite par un personnage en partance pour un voyage redoutable et ce, uniquement s'il faisait beau, la phrase possède alors, par le contexte, une toute autre valeur. Elle devient l'oracle qui tombe comme un couperet. Le contexte doit être compris afin que la phrase soit bien rendue à son sens le plus profond dans le texte, sa mise en scène et sa mise en jeu.

Le texte de théâtre réclame une attention singulière et peut être perçu à différents niveaux.

La dramaturgie, à la source du texte ou du prétexte, sert donc de lien entre le projet de mise en scène du texte et sa mise en jeu. La compréhension historique de sa création et de ses mises en scène.

La dramaturgie définit les moteurs et les conséquences du sens de l'oeuvre. Elle permettra ainsi de déterminer, d'inspirer la forme de la mise en scène et le jaillissement du jeu qui en découle.

La mise en scène

Comme en couture le patron permet la coupe, la mise en scène délimite le cadre et les règles qui vont permettre le jeu. Elle clarifie les éléments mis en tension. Elle oriente le jeu des acteurs. C'est une étape de la création qui précède la mise en jeu. L'espace, les costumes, la lumière, constituent avec le texte une trame signifiante incontournable interprétée par le truchement de l'analyse dramaturgique. Les éléments représentatifs, même amoindris, ne peuvent pas être annulés. Par le dosage entre leur part signifiante symbolique et leur part signifiante immédiate, le metteur en scène crée un battement, une oscillation, qui éveille la conscience critique du spectateur comme baigné toute la durée du jeu dans l'amusement d'une espèce *de mot d'esprit*.

A titre d'exemple et parce que la question se pose dans l'actualité de préparation du misanthrope, si j'avoue que je *fais semblant* d'ouvrir la porte de la maison alors que j'avoue aussi être sur une scène et qu'il n'y a pas de maison ; je peux quand même positionner une porte qui sera sans cesse mise en balance avec une « non porte » qu'elle figure aussi. Ainsi acteurs et spectateurs jubilent ensemble du plaisir de jouer, d'approuver *l'entrée en scène* en sachant et cautionnant la valeur affirmée et infirmée simultanée du signe porte appelé par l'action de la mise en scène. Dédouané du *faire croire* à la vérité de la porte, son mouvement devient signifiant plus que sa présence. L'objet reconnu du quotidien, se décharge de son signe social pour se convertir en valeur absolue immédiate à l'usage du jeu.

Les conditions du jeu sont donc extrêmement importantes, elles le libèrent de la contrainte de la croyance illusoire au nom d'une révélation désillusionnée, elle le débarrasse d'un protocole pour en proposer un nouveau .

L'objet « porte » est libéré d'une partie de son référent tout en restant une « porte » pour, nettoyé de cette charge d'illusion, devenir un outil rythmique et ludique fonctionnel de la même manière que le sens d'un mot fait humour dans un jeu de mots...

La mise en scène traitera de l'implantation de cette « porte », sa taille, son usage. Comme elle le fera pour tous les objets, les costumes, la musique, les sons, la lumière et le jeu des acteurs.

La mise en scène va interpréter la dramaturgie en donnant forme, rythme et sens au spectacle qu'elle initie. Elle est à la fois le socle qui donne battue aux acteurs, le tremplin de leur élan mais aussi le cadre qui structure leurs *ébats*. Elle est la partie « fixe » du spectacle même si elle peut évoluer par le jeu d'acteur et le positionnement de la relation salle/ scène ; elle stabilise le sens et le fait sonner. Elle structure et matérialise l'endroit de *prise* sur l'aspect organique et insaisissable de la création.