

Published in Partition(s) : objet et concept des pratiques scéniques (20e et 21e siècle) / Julie Sermon et Yvane Chapuis [éd.], 2016, pp. 275-278, which should be cited to refer to this work.

---

STÉPHANE BOUQUET

## Théâtre par temps de crise

*Classiques par temps de crise*<sup>1</sup> partait d'une question simple: comment, quand on ne dispose ni du temps, ni de l'argent qui va de pair, situation fréquente dans le monde contemporain du spectacle, peut-on néanmoins faire du théâtre et monter, par exemple, des classiques? L'idée fut de recourir à un dispositif technique basique: l'oreillette. Les interprètes se la glissaient dans l'oreille et répétaient tout simplement le texte enregistré (par d'autres) et qui leur arrivait en flux ininterrompu. L'oreillette devenait, par là même, une sorte d'outil économique. Ainsi, il s'agissait de se greffer sur un travail déjà fait. Des acteurs ont appris et médité leurs rôles; des metteurs en scène ont lu une pièce et en ont proposé une interprétation. D'autres viennent là, après eux, parfois longtemps après eux, sans apprendre, sans répéter, sans mettre en scène, et se contentent en quelque sorte d'incorporer du temps de travail en répétant les répliques, en se servant de l'ancienne représentation comme d'une partition à disposition.

Bien sûr, il serait possible de voir dans cette technique un hymne à la rapidité d'exécution et à la rentabilité qui est l'un des maître-mots de notre époque. On fait du théâtre pour pas cher, clés quasi en main. On pourrait même recycler ce produit et le décliner pour tous supports: avec des amateurs, des professionnels, des vieux, des adolescents, seulement des femmes, seulement des étrangers, etc. etc. Telle n'était pas l'ambition (comme le prouve le fait que les représentations étaient gratuites) mais il est envisageable que cette idée de recyclage soit, malgré tout, une idée de son temps, temps à l'affût de tout ce qui permet de produire moins cher. Même si encore une fois, dans ce cas précis, il ne s'agissait pas de maximiser les retours sur investissement.

On reviendra sur les enjeux de cette expérience, après avoir décrit les quatre « représentations » menées dans le cadre de *Classiques par temps de crise*.

*Le Prince de Hombourg*, Kleist, mise en scène Jean Vilar, avec Gérard Philippe et Jeanne Moreau. Les huit acteurs sous oreillette étaient assis en rang, assis face au public, ne se regardaient pas les uns les autres mais regardaient le public, ne jouaient pas les uns avec les autres mais parlaient au public. D'ailleurs ne jouaient pas mais débitaient le texte.

<sup>1</sup> Initié par Robert Cantarella, le projet « Classiques par temps de crise » fut présenté tout au long de la saison 2009-2010, dans les espaces du Cent Quatre, à Paris, qu'il dirigeait alors en compagnie de Frédéric Fisbach. L'équipe d'acteurs qui se prêta au jeu rassemblait des comédiens membres de la « troupe » informelle de R. Cantarella: Florence Giorgetti, Nicolas Maury, Charlotte Clamens, auxquels se sont agrégés quelques non-acteurs dont moi-même.

*La Danse de mort*, Strindberg, mise en scène Claude Régy avec Alain Cuny et Maria Casares, deux acteurs sous oreillette assis derrière une table qui avaient la possibilité de se lever ou pas, à volonté, mais pas de se déplacer.

*L'Orestie*, Eschyle, mise en scène Iannis Kokkos, deux acteurs sous oreillette s'étaient partagé la distribution. L'homme jouait toutes les partitions masculines, la femme toutes les féminines. Ils étaient debout, pouvaient se déplacer, se rapprocher, s'éloigner. Ils pouvaient « jouer » ensemble ou se contenter de répéter le texte en regardant le public. La participation des acteurs était donc nettement plus engagée, d'autant qu'il fallait parfois trouver les moyens de signifier que, bien que ce soit la même voix qui parlait, il y avait eu changement de personnages. On s'éloignait donc lentement de la fonction haut-parleur.

*Don Juan*, Molière, film de Marcel Bluwal, avec Claude Brasseur et Michel Piccoli. Une autre couche de complexité a été ici introduite: il s'agissait non seulement de répéter le texte, toujours reçu sous oreillette, mais aussi de reproduire la mémoire des mouvements issue d'un double visionnage du film. S'il y avait déjà des mouvements dans *L'Orestie*, ils étaient lents, relativement hiératiques et monotones; dans *Don Juan*, rupture de rythmes, courses, vitesse étaient de mise, rendant la restitution du texte finalement très problématique.

Le *Don Juan* fut la dernière expérience menée dans le cadre de *Classiques par temps de crise*. D'une certaine façon, on avait atteint là la limite de ce qu'il était possible de faire sous oreillette et la conclusion coulait presque de soi: moins il y avait d'élaboration théâtrale, plus le processus fonctionnait: être assis sur une chaise face au public, ne pas jouer mais faire seulement office de haut-parleur, telle était finalement la situation idéale ou idéalement efficace.

Après avoir buté contre cette aporie, une tentative du même genre a été menée avec deux films de Jean Eustache: assis sur un banc face aux spectateurs, quatre acteurs à nouveau haut-parleurs transmettaient les dialogues du *Père Noël à les yeux bleus* et de *Mes Petites amoureuses*. À notre relative surprise, le tamis de l'oreillette s'est révélé relativement inefficace. Dans la mesure sans doute où, dans un film, les informations circulent beaucoup moins par la voix, ou le texte, qu'au théâtre, il se perdait proportionnellement beaucoup plus de choses pour le spectateur, qui se retrouvait dans une position de flottement inconfortable. Il n'y avait, pour lui ou elle, lors des séquences muettes des films, rien à voir ni à entendre: c'était un pur espace d'attente qui ne pouvait pas vraiment être comblé grâce au travail de l'imaginaire. Si dans les expériences de transmission de classiques du théâtre, quelque chose revenait – un jeu, une langue, des présences –, dans le cas du cinéma une déperdition énorme trouait la fiction. Le monde transmis par les voix n'était plus que ruines ou bribes d'un film pas réellement reconstituable. De même, dans le cas de la reprise vocale

d'un film, insistait davantage la question du corps des acteurs sous oreillette: que devaient-ils faire de leurs corps quand des choses (des atmosphères) avaient lieu dans leurs oreilles, que les spectateurs ne pouvaient pas capter et que les acteurs ne pouvaient pas rendre, sauf à sortir de la règle qui imposait de ne répéter que ce qui se disait dans le film? Quel type de présence devaient-ils déployer? Posés sur leur banc, les acteurs se sentaient, en quelque sorte douloureusement, ou disons maladroitement, conscients de leurs corps cloués sur le siège.

S'achevant sur une sorte de point limite, cette aventure avait cependant réussi à mettre en lumière un certain nombre d'enjeux:

– Une autre façon de faire l'histoire du théâtre. Dans beaucoup de pièces classiques, on ne voit pas trop ce qui se passe, mais quelqu'un vient nous dire: voilà ce qui s'est passé dehors. C'est la fonction du messenger, celui qui apporte des nouvelles. C'est un peu la même chose ici: voilà ce qui s'est passé dans l'histoire du théâtre, voilà les nouvelles que nous pouvons en transmettre. C'est une façon de faire l'histoire du théâtre en faisant du théâtre.

Cette circulation, ou transmission, de l'information peut d'ailleurs se faire par des canaux imprévus. Une des consignes était qu'il ne s'agissait pas d'imiter le débit ou l'intonation, mais en général, pris dans le flux du texte qui n'arrêtait pas de défiler, et dans la fatigue qui venait à le répéter, et dans la tendance naturelle au mimétisme, l'imitation venait d'elle-même. La neutralité de ton tombait. Et une somme de signes passait vers le spectateur, sans que ces signes soient toujours volontairement décidés.

Dans *Le Prince de Hombourg*, par exemple, il était évident que Gérard Philippe et Jeanne Moreau avaient des jeux qui n'appartenaient pas à la même époque, bien qu'ils jouassent ensemble des scènes communes. Elle parle beaucoup plus vite que lui, avec un ton plus badin, mettant moins d'intonation, sensible à cette idée que moins on articule plus on est moderne. Elle a une certaine idée de ce que c'est qu'être naturel.

Ce que les messagers, finalement, transmettaient en répétant ces rôles, c'était moins le texte que la différence historique des jeux. Si le débit un brin emphatique de G. Philippe laissait entièrement le temps au messager de transmettre calmement son message, le jeu de ruisseau pressé de J. Moreau obligeait au contraire la messagère à courir et à perdre une partie des informations au passage. Cette simple opposition des rythmes en disait déjà beaucoup sur la différence des présences.

– Une forme contemporaine du masque. Florence Dupont note que, dans le théâtre romain, le masque (*persona*) n'a pas la même fonction que dans le théâtre grec.

« Car le terme *persona* n'est jamais utilisé à Rome pour signifier le visage [à la différence du terme grec pour masque, *prosôpon*], ses emplois en dehors du domaine du théâtre en font toujours le « rôle », *persona* désigne alors la personne juridique ou la personne grammaticale, parfois le rôle social. Quand les Romains lui donnent une étymologie, que

les linguistes contemporains ne retiennent pas, ils l'analysent à partir du verbe *personare*, qui signifie « faire résonner à travers » : le masque est ainsi le lieu de passage de la voix de l'acteur. Soulignons que le masque est ainsi moins conçu comme « donnant à voir » que comme « donnant à entendre », isolant la voix du visage, brisant cette unité voix-visage qu'implique le terme latin *os* qui est à la fois la bouche, le visage et le regard. [...] La *persona* est un *vultus* sans *facies*, une expression sans identité. »<sup>2</sup>

Cette fonction du masque est donc riche d'un enjeu politiquement essentiel, dans les sociétés contemporaines me semble-t-il : une désidentification qui va de pair avec une désappropriation, un refus de la propriété privée non seulement des choses mais des noms, des corps, des voix. Ce qui est à toi, Gérard Philippe, est aussi un peu à moi, mien. Un peu mon propre corps, ma propre voix, mes propres effets. Même ce que tu es, le toi le plus intime, peut passer par moi, *personare*, résonner à travers moi, je peux le devenir un instant.

L'utilisation de l'oreillette est donc aussi politique, si l'on peut employer ce grand mot, dont il est vrai que l'art abuse un peu pour se donner un air parfois plus sérieux qu'il n'est (et il est bien aussi, au fond, que l'art ne soit pas sérieux). L'oreille ou comment l'on devient collectif, anonyme, impersonnel. Comment l'on peut cesser d'être les artistes de nous-mêmes, devenir des individus qui portent un discours qu'il est impossible de réellement leur attribuer. Est-ce qu'on peut se désidentifier ? Est-il possible d'avoir un rapport à soi plus collectivisé ? Et si l'on était soi-même que son passage dans l'autre, dans les autres ?

– Un effort de contre-mort. Redire, refaire des pièces, c'est la tentative peut-être désespérée de rattrapage par le vivant de ce qui est inexorablement enregistré et figé. Il s'agit de faire rentrer en crise la bande sonore, la mort, ce qui est imprononçable. C'est du travail sur le travail, c'est-à-dire de la remise en mouvement d'un texte figé, éternisé peut-être mais qui a le défaut de son éternité : il est aussi sans risque, sans enjeu. Tandis que : ça redevient mortel, au contraire, un texte dit de cette façon, à l'oreillette, ça quitte son statut d'éternité.

Viendrait confirmer ce sentiment de réactivation, l'expérience de l'acteur-messager-haut-parleur. Il y a de l'intérieur, dans le fait de redire, de répéter, d'imiter, de mimer une ré-expérience de l'enfance : c'est un comme si, un « on dirait que... » aussi jouissif et ludique que l'enfance. C'est une puissante ré-energisation de la parole.

<sup>2</sup> Florence Dupont, *L'Orateur sans visage. Essai sur l'acteur romain et son masque*, Paris : Presses Universitaires de France, 2000, p. 155-156.