

LE TEMPS ET LE SUJET AU THEATRE

Evlampia Daldaki

Docteur en philosophie et en sciences de l'art

edaldakis@artemodia.com

Introduction

L'être humain se place sur le chemin de la connaissance en tant que sujet hors du monde qui objective son rapport aux choses dans un temps qui lui accorde sa supériorité en tant qu'être pensif. Les sciences ne sont donc que la représentation de ce rapport entre sujet/esprit scientifique et objet/le monde (ses origines). Si l'art est cette source créatrice intemporelle qui ne se plie pas aux conditions d'objectivation soutenues par le langage, il est intéressant de voir comment l'art théâtral interroge aujourd'hui le temps et le sujet, tel un examen de résistance du fameux archétype (sujet/objet) dans le cadre qui lui donne vie et raison d'être (espace-temps).

Nous sommes au théâtre, là où la condition humaine se transporte par ce que dicte le texte. Il n'y a donc pas de doute sur la primauté du verbe en matière d'art théâtral. De la *Poétique* d'Aristote qui systématisait la tragédie grecque en termes de pitié et de peur, -les seuls affects revendiqués par la représentation théâtrale-, l'art du théâtre a effectué une traversée qui l'emmène aujourd'hui à ce qu'on appelle le théâtre contemporain. Reste tout de même à savoir si cette primauté du texte se maintient toujours ou si nous sommes passés à une vision différente de la création incluant tout aussi bien l'écriture que la mise en scène, autrement dit la fusion entre la parole et le corps.

Si le discours n'est pas le chemin décisif dans l'élaboration de l'univers artistique (spatial et temporel) d'une pièce contemporaine, cela signifie qu'il y a des gestes ou des actes qui l'induisent et qui la soutiennent. Il y a donc une posture physique à adopter qui, commençant par une expérimentation du geste à retenir, devient un laboratoire de recherche pour le metteur en scène, toujours à l'écoute des affects des comédiens. Mais avant d'arriver au geste, restons un peu attentifs au texte et surtout à sa trajectoire.

Quel a été l'objet du théâtre ? Depuis Eschyle et Sophocle, les maîtres de la *psyché* humaine, passant par Shakespeare ou Racine, pour arriver à Tchekhov et à Brecht, sans oublier Artaud ou Beckett, l'univers du théâtre ne fait que transposer les conditions de la finitude de l'être humain sur l'espace neutre et austère d'une scène : l'*éros* la source de l'amour et de la création, le pouvoir, la faiblesse du corps face au poids des affects, les déceptions et les conflits de famille, les défauts des systèmes sociopolitiques, l'homme seul face à lui-même, la justice de Némésis, le sceau des lois...voici l'objet de tourmentes incarnées par les comédiens de tous les temps. La mythologie résume tout cela en une boîte, celle de Pandore. Nous voici donc face à *Eros*, la source originelle de toute création, mais aussi et surtout la source de tous les maux et de toutes les interrogations.

Le langage étant le seul moyen d'universaliser la connaissance, porte alors sur ses épaules la lourde tâche de véhiculer le sens des affects parmi les hommes. Entreprise partiellement réussite, car la parole relève de l'esprit qui rationalise les choses et qui a tendance à oublier ce que peut un corps. En effet, la philosophie poursuit toujours ses questionnements autour du lien entre le corps et l'esprit de l'être humain, division formelle du paradoxe de notre nature. Etre un corps pour sentir et pâtir, ou être un esprit pour écrire, présenter et échanger. Mais s'agit-il vraiment d'un dilemme ? Devons-nous choisir entre les deux afin de parler du théâtre ou de la vie ? Il semble étrange de prétendre pouvoir faire un choix entre notre corps et notre esprit, puisque nul ne peut fracturer son essence. Ce fait vaut également

pour le théâtre et surtout pour le théâtre contemporain qui se produit dans l'espace-temps qui est le nôtre avec les moyens qui nous sont propres (corps et esprit).

Néanmoins, en matière d'art théâtral il existe bel et bien des questions à poser en rapport avec la relation, égalitaire ou pas, entre la parole et le geste pour celui qui incarne le texte, -le comédien-, et entre le metteur en scène/créateur et l'acteur/sujet qui fait partie intégrante de l'objet de la création. Nous posons donc le problème du sujet au sein du théâtre et le lien entre le discours de l'auteur et les corps des comédiens. Etayer cette problématique ne sera pas une entreprise aisée car, il s'agit d'une réflexion délicate qui touche simultanément à l'intention du créateur et à la disposition du récepteur/acteur de la réalisation de l'œuvre. Le **je** en tant qu'expression du sujet tient à sa supériorité vis à vis de l'objet qu'il vise, et ce des deux côtés, celui de l'acteur et aussi celui du metteur en scène. Regardons de près la signification du terme *sujet*. *Sujet*, en grec *hypokeimenon*, signifie celui qui se tient au-dessous de l'action qu'indique le verbe, celui qui est à l'origine de, en l'occurrence l'acteur/créateur conscient et responsable. Le sujet est donc celui qui détient l'intention et la réalisation de l'action. Par conséquent et tout en suivant cette définition, le comédien suit les conseils du dramaturge, mais non sans imposer ses conditions sensorielles et éthiques en tant que sujet qui agit.

Le travail de mise en scène consiste en cette procédure d'actualisation de la parole de l'auteur par le support qu'offre le comédien de par son geste et sa voix. Il y a donc transposition d'un état ordinaire, (celui d'être un esprit porté par un corps ou un corps s'effectuant rationnellement par un esprit), en un socle artistique que le texte théâtral engage. La recherche du geste ordinaire qui sera nommé artistique par le metteur en scène relève originellement du comédien. Le metteur en scène ne fait qu'imposer les grandes lignes lors des premières répétitions. Il absorbe ce que le sujet/artiste lui insuffle en tant que « supportable » par et pour son corps. Le corps du comédien lui communique ses limites et lui dessine la matière à travailler, à modeler. Il se place –peut-être mécaniquement et à son insu-, dans une procédure de lecture de son propre corps. L'appropriation du texte passe avant tout par l'affect et par ce que dit le corps. Autant la parole a une innéité qui relève du cadre sémantique que notre langage adopte et impose, autant le corps peine parfois à lever et à incarner la conscience du mot imposé. C'est l'échange de deux sujets, du metteur en scène et du comédien qui établira la norme à jouer entre la voix et le corps.

Participer au travail de mise en scène nous permet ainsi de découvrir la fragilité de l'art et de s'approcher de la problématique du contemporain qui tente d'éclairer les rapports entre le corps et

l'esprit. Mais il y a aussi la problématique du temps présent et de son rapport au temps passé, attaché à la valeur du théâtre classique. De quoi parle-t-il le contemporain ? Jouer une pièce classique relève de la représentation d'une œuvre du passé, mais jouer une pièce contemporaine atteste une présence et une interrogation de l'actuel. De plus, nous pouvons se référer à notre temps tout en sollicitant une œuvre classique en ce qu'elle a de contemporain, puisque l'humain qui est au cœur de la démarche ne change pas dans les grandes lignes qui forment le contour de son existence.

Il est donc nécessaire après avoir parlé du sujet au sein de la création, d'essayer de clarifier ce que le terme *contemporain* représente en matière d'art et de vie car, il existe une confusion au sujet de la signification philosophique/théorique et aussi pratique de la temporalité de tout ce qui encadre le terme *contemporain*. Le choix du sens se fait malheureusement selon la nécessité du sujet qui utilise le terme, que selon le contenu linguistique/notionnel du mot. Dans la perspective de viser la précision théorique et esthétique du contemporain, tout en gardant l'éthique vers ce qui est historiquement réel, deux significations possibles émergent ou ont plus d'utilité que d'autres, qui seraient également possibles, mais pas tout à fait sensibles à la logique. Selon ces deux options, le *contemporain* représente :

- 1) le présent tel qu'il se manifeste pendant le temps de l'expression du sujet (le temps de la création) qui le traite et de son exposition au public (le temps de l'échange et de la critique),
- 2) l'art comme une esthétique artistique moderne au sein du 20^{ème} siècle et qui continue sur la voie artistique du 21^{ème} siècle, tout en arrivant à ce jour, ainsi que pour les jours qui suivent.

La notion du *contemporain* est d'abord une notion historique. Elle signifie simultanément entre deux choses. Est contemporain ce qui est dans le même temps que le sujet. Le théâtre contemporain serait donc l'art qui se fait aujourd'hui, du temps d'un locuteur vivant. Mais appliquée à l'art, cette notion, sans perdre son caractère historique, revêt un caractère esthétique. Ce caractère devient complexe, puisque les acteurs n'ont pas le recul nécessaire pour effectivement analyser les œuvres dans un rapport d'historien d'art avec une distanciation légitime.

Tel est le défi temporel à relever de la part du metteur en scène qui touche au contemporain, au temps présent, si nous essayons d'illustrer un arrêt sur sa trajectoire. La mise en scène de la pièce « Gertrud » écrite par le dramaturge et metteur en scène Jacques Séguella illustre bien cette intention. Il s'agit d'une pièce inspirée d'« Hamlet » et de « Gesta Danorum » (œuvre probablement à l'origine d'Hamlet). Elle se situe en tant que continuité novatrice au regard du rôle de la femme chez Shakespeare. De plus, ce qui évoque fortement l'engagement artistique du metteur en scène c'est l'idée du rapport au

temps : le temps du classique et le contemporain en nous (*cum temporis* : le temps en train de couler, de fondre dans l'action des sujets) ; le contemporain de la scène, mais aussi le contemporain qui accueille la leçon et l'art du classique.

Gertrud est une femme accomplie. Elle vit simplement, dans une perception pure de la vie dans laquelle elle trouve sa plénitude et sa grandeur. Elle vit dans sa chambre et se retrouve en elle-même. Elle est facétieuse autant que grave. Elle change souvent de répertoire. Comme un enfant qui marche en sautillant, elle va et vient empruntant des parcours complexes toujours choisis en fonction de son imagination. Elle découvre des chemins un peu magiques qui la conduisent dans un monde où le réel et l'onirique se mêlent. Tantôt son pied, tantôt sa tête, tantôt sa hanche entraîne le mouvement, le déplacement. Tout est prétexte. Comme un enfant elle parcourt un monde enchanté dont elle connaît parfaitement les ressorts qu'elle expérimente. Elle ne parle que quand les paroles surgissent à son esprit. Autour d'elle tout est matière à stimuler son imaginaire et à jeu. Le poisson rouge est son confident ; elle le regarde, elle attend tranquillement que lui aussi le regarde. Qui est-il en réalité ? Elle projettera sur lui des personnalités diverses au gré du texte. Elle attribuera à l'accomplissement du temps, cité *chronos* dans la pièce, les rôles qu'elle aura entrepris tout au long de sa vie. Elle est femme, mère et reine, images du temps qu'elle revisite dans son espace pensif. Les univers seront tous construits, cette construction appartiendra à la comédienne ; c'est son secret.

L'intention de l'auteur et l'enjeu de cette mise en scène – d'où le grand intérêt de sa théorisation-, se placent au cœur de la découverte des corps des deux acteurs (Gertrud jouée par Joséphine Déchenaud et le fantôme de son mari Hamlet joué par Michael Evans), ainsi que de l'espace commun qui parfois les accueille à travers ce que dicte le verbe de la reine. La voix traverse les corps dirigés par leurs propres sensations et affects. Il s'agit d'un travail effectué en toute liberté du geste et de son intention profonde, de ce que représente l'action, autrement dit la *praxis* aristotélicienne, car il ne faut pas oublier que la *praxis* est une intervention du sujet dans ce que représente l'ordre social. Je me surprends du respect que la libération du corps induit au texte. C'est une osmose verbale et sensorielle, là où l'origine fusionne avec sa simple expression d'être, d'être là. Il y a une vraie communion entre la parole de Gertrud et l'inscription du corps d'Hamlet dans la vie du discours. Le fantôme du père Hamlet s'interroge sur les rapports entre corps usé et parole libérée, avouée, celle de Gertrud. Il apparaît, disparaît et réapparaît, tel un tourbillon d'un passé revu, parfois regretté, mais surtout assumé. Un parcours de vie se tisse sur scène, celui de la femme Gertrude, mais aussi et surtout celui de la reine et mère d'Hamlet.

Je suis le témoin d'une traversée de la femme. Gertrud joue sur scène sa vie de femme, de reine et de mère tout en la pensant. Dans cet acte de conscience (l'état pensif), qui s'affirme pendant les premières lectures du texte et les tentatives de matérialisation de la parole, le geste ordinaire de la comédienne

devient le geste artistique que nous attacherons à Gertrude pendant le temps de la pièce. La préparation des corps des comédiens à ce que sera leur corps lors de l'incarnation est une procédure « rude » et passionnante. J'observe cette métamorphose avec la plus grande attention car c'est là où repose le rapport de l'homme avec sa chair, et puis le rapport du corps avec le sens de la parole.

La création de « Gertrud » met en lumière la pulsion des corps et ouvre un chemin sur la spontanéité de l'être, l'animalité des corps qui introduit ce qu'on appelle l'événement, l'initiative du geste entrepris par le sujet et sa fusion avec les circonstances contemporaines qui le dévoilent. L'être humain à l'image du comédien met l'accent sur l'innéité du geste et sur la façon dont la mécanique des corps détermine la voix et ses diverses ruptures. Le metteur en scène cherche à exercer et à tester les limites de la voix des comédiens. Hamlet le mari de Gertrud n'est sur scène qu'un fantôme revenu du monde des morts. Il faut alors tenter de casser, de modifier sa voix, de la rendre un peu métallique voire fantomatique. C'est la voix du passé qui revient et qui hante les pensées de Gertrud. C'est pour cela que le héros Hamlet est pour Jacques Séguella l'incarnation d'un « avoir été », dont la présence sur scène n'est qu'une étrangeté, un envahissement, voire un déracinement de l'espace-temps de l'action. Le fantôme d'Hamlet est présenté par un corps toujours en déséquilibre, vacillant entre deux mondes, deux matières et deux temps ; la vie et la mort, la chair et le souffle, le passé et la durée de ce que nous nomme un présent. C'est à ces instants précis que nous apercevons un contact entre les mots prononcés par Gertrud et leur représentation corporelle par le fantôme d'Hamlet. Il est intéressant de constater que le corps se trouve du côté de la non-vie d'Hamlet, alors que la voix de la pensée est portée par le discours de Gertrud. Le corps de cette dernière est comme paralysé par la discrétion du geste travaillé et maîtrisé (défaillance du corps dû à la fixité du pouvoir de la reine). La sémantique de cette intention du metteur en scène relève de son envie de supprimer les formes, que ce soit celles, -kantienne-, de l'espace et du temps, ou celles que la chair propose par la gestuelle des comédiens (action-réaction).

Autant l'idéalisme nous a appris la primauté des mots dans l'engagement du dialogue et dans l'avancement de la connaissance, autant le théâtre contemporain met en doute cette philosophie, faisant jaillir une vérité autre que celle des Idées platoniciennes. Le corps occupe l'espace de la scène et dicte les multiples sens et versions possibles du même mot. Déstructurer la norme du langage tout en déplaçant son rôle, est une démarche qui permet de rechercher une éventuelle fusion entre corps et âme que la poésie a plus tenté que l'histoire de la pensée. Il s'agit tout de même d'une proposition légitime qui peut avoir sa place dans les créations artistiques ainsi que dans l'appréhension de la vie même. Et si la contribution phénoménologique nous a permis de considérer notre ouverture au monde en tant que sujets pensants hors du monde tout en y appartenant (la matérialité de l'être humain), l'art valorise ces

aspects dans sa dimension d'opposition à la mort, tel un « produit » de la sensibilité humaine fait pour survivre, pour résister au temps.

Par conséquent, appréhender l'humain tantôt corps tantôt esprit, décompose l'essence de la nature humaine. Découper permet peut être de mieux observer et d'analyser, mais ce ne sera qu'au détriment de la fluidité de l'être. Géométriser le temps pour enfin le spatialiser au titre des moments A ou B ne nous rend pas la durée du temps, fuyant toute mesure, mais le déplacement de sa nature. S'être trompé de vérité est le danger pour toute entreprise humaine. Le recours à cette dernière est constant tout au long de la dynamique de l'esprit. Prendre position sur un sujet marque une forme d'existence sociale et d'introduction à l'action, car c'est par le biais de l'action que nous nommons le temps et le sujet qui se place comme l'initiateur. L'appartenance sociale est illustrée par la conscience que nous avons du temps, puisque la considération de la réalité de la vie induit la qualité ou non de nos actes (*praxis*), ainsi que l'éthique de notre rôle social (citoyenneté).

Le théâtre et plus particulièrement le théâtre contemporain (la pièce « Gertrud » en est un exemple), est cet art qui nous met face au réel. Nous y affrontons notre humanité qui est emportée par deux questions : la place du sujet dans l'art et dans la vie en général — nous résumons cela en un mot : *liberté* — et le temps qui fait preuve de notre passage sur terre. Le théâtre se fait avec la sensibilité du corps et l'expressivité du langage. Si la finitude est le mot à avancer pour dessiner l'humain, si le langage banalise tout aussi bien la sensation que la mort, l'art du théâtre nous mène dans ce monde de rêve qui ne connaît pas de limites existentielles. Tout devient léger, atemporel et esthétique. C'est dans la pureté du mot et dans la liberté du geste que notre humanité tente d'échapper à elle-même.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ARDENNE Paul, *L'image corps : Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*, Editions du Regard, 2001

ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1958), Paris, Calmann-Lévy, Agora - Pocket, 1997

ARISTOTE, *Politique*, Tome I : Introduction, Livres I-II, trad.fr. J. Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 2003

Politique, tome II — 2^{ème} partie : Livres I et VI, Paris, Les Belles Lettres, 2003

Politique, Livres III à VI, trad.fr. J. Aubonnet, Paris, Les Belles Lettres, 2003

Poétique, 2^{ème} éd, Traduction, introduction et notes de J.Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 2003.

ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938

BADIOU Alain, *L'être et l'événement*, Paris, Editions du Seuil, 1988

BERGSON Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, PUF, 2003

BROOK Peter, *L'Espace vide*, Seuil, 1976

DIDEROT Denis, *Le Paradoxe sur le comédien*, Gallimard, coll. " Folio classique ", 1994

HEIDEGGER Martin, *Être et Temps*, Paris, Gallimard, 1986

KANT Emmanuel, *Critique de la raison pure*, Paris, Flammarion, 2006

Sur la différence des sexes et autres essais, Paris, Rivage Poche/Petite Bibliothèque, 1997

MERLEAU-PONTY Maurice, *La phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1976

L'œil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1985

RANCIERE, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et Politique*, La Fabrique éditions, 2000