

14 JUIN 1975 : UNE INTERVENTION

Vers le début des années soixante-dix, Jean-Luc Nancy et Philippe Lacoue-Labarthe, jeunes enseignants (on disait : assistants) à la Faculté de philosophie de Strasbourg, y animaient un groupe de recherche, dénommé Groupe de Recherches sur les Théories du Signe et du Texte (GRTST), qui rassemblait des philosophes mais aussi des chercheurs en sciences humaines ou en études littéraires. Si je me souviens bien, ce groupe résultait d'une sorte de mue effectuée à partir d'autres initiatives, et en particulier d'un séminaire « Théorie de la littérature » qui avait eu lieu dès l'année 1968-1969, et devant lequel j'avais – extrêmement jeune – présenté déjà un exposé.¹ Le 14 juin 1975, je fus invité à y formuler quelques réflexions sur le théâtre. J'avais vingt-neuf ans.

J'étais lié à Nancy et Lacoue-Labarthe par une forte amitié, personnelle et intellectuelle, depuis plusieurs années. Cette relation n'était pas exempte d'orages, mais l'affection et l'attention réciproques y prédominaient largement, et reprenaient toujours le dessus. Ce lien est un des plus beaux souvenirs d'amitié de pensée que j'aie pu connaître – précisément parce que nous pensions très différemment, avec beaucoup de références communes, mais avec des impulsions, des élans, des goûts (et donc au bout quelques idées) parfois en conflit. Après avoir quitté Strasbourg en 1971, je venais d'y revenir en mai 1975, pour mener une activité nouvelle : petit noyau d'acteurs fraîchement rassemblés, nous donnions un spectacle à partir de Roméo et Juliette de Shakespeare dans un café-théâtre de la ville, L'Ange d'Or². Le contexte du café-théâtre ne signifiait en rien que nos intentions fussent limitées au divertissement. Le spectacle était vif, par moments très drôle, mais dans nos esprits il ne manquait pas de visées très hautes. Nous³ sortions d'une expérience qui venait de se révéler douloureuse après avoir nourri de grandes espérances⁴,

¹ « Science et scientificité sur l'objet littéraire », in *Théorie de la littérature, Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, décembre 1969, 48^{ème} année, n° 3, pp. 141-160. Cet écrit sera, je l'espère, republié d'ici quelque temps dans ce même cadre, avec d'autres essais de jeunesse, portant sur des problèmes de théorie littéraire.

² Animé par Patrick et Muriel Chevalier.

³ Les quatre acteurs concernés : Bernard Bloch, Patrick Le Mauff, Guy Naigeon et moi-même.

⁴ La création du *Règne Blanc*, d'après l'*Edouard II* de Marlowe, à Paris (Théâtre National de Chaillot, printemps 1975). Sur l'histoire de cette réalisation, voir la préface à la nouvelle édition de ce texte (2015), sur <http://denisguenoun.org>, dans la rubrique « Œuvres en ligne ».

et nous étions agités de rêves et de projets de refondation radicale du théâtre – et du reste. Tout ceci devait marquer la première étape de la création d'un groupe remarquable, L'Attroupement⁵. Le spectacle ne manqua pas d'attirer la curiosité des amateurs de théâtre de la ville, mais aussi de ceux que j'avais pu fréquenter quelques années plus tôt dans un contexte théorique et philosophique. Aussi mes amis proches, Nancy et Lacoue-Labarthe, eurent-ils l'idée de m'inviter à joindre les deux bouts (théorie et pratique) et à m'exprimer dans le champ de la réflexion, au sein de leur groupe de recherches, à partir cette fois de la réalisation présentée tous les soirs, dans la même période, à L'Ange d'Or.

Je présentai lors de cette séance un exposé à partir de notes, qui n'était pas rédigé et fut enregistré par les organisateurs. Peu après (la revue qui avait publié les travaux précédents avait disparu je crois, avec l'ancienne structure de la Faculté des Lettres) Nancy me proposa de faire réaliser un photocopie pour la retranscription de mes propos. C'est ce document qu'on peut lire ci-dessous. Je l'ai très légèrement contracté : la transcription était par moments relâchée, et parfois obscure. Je me suis fixé comme règle de ne strictement rien ajouter, ni même reformuler, mais seulement de couper des hésitations, des facilités verbales, des pesanteurs trop indigestes. En y respectant, je crois de façon sincère, la pensée pour ce qu'elle avait voulu manifester en la circonstance, même lorsqu'elle se montre distante de la mienne aujourd'hui – voire, je vais le dire, parfois un peu malcommode. En tout cas la transcription initiale de la bande n'était pas de mon fait. Les marques stylistiques ne trompent pas : même dans les moments à peu près tenus, ce n'est pas exactement ma manière (attestée, comme je le montrerai d'ici quelque temps, dans des écrits, théoriques ou littéraires, de ces années-là). Ce qui suppose qu'en certaines pages au moins (en particulier les premières), quelqu'un avait réécrit. Loyalement d'ailleurs. Qui ? Assurément un des organisateurs, ou des participants réguliers : il ne manquait pas dans ce groupe de professeurs de lettres pouvant réaliser sans peine un tel travail. C'est Nancy qui me transmit le résultat, et me le fit relire. Je me souviens que la version photocopie m'a été remise par lui, en quelques exemplaires, à l'automne suivant.

⁵ La première phase de vie de cette troupe s'étendit entre mai 1975 et juillet 1981. Une seconde époque suivit, donnant naissance à des groupes amis mais distincts. Sur L'Attroupement, j'ai livré des témoignages fragmentaires : cf. *Relation*, Les Cahiers de l'Egaré, 1997, pp. 25-42 ; *L'Exhibition des mots*, Circé 1998, pp. 44 et suiv. ; *Actions et acteurs*, Belin 2005, pp. 7 et suiv. Egalement « De l'Attroupement et de ses amis », *Saisons d'Alsace*, Strasbourg, Ed. de la Nuée Bleue, n° 120, été 1993.

Telle qu'on va la lire, j'y reconnais les idées sur lesquelles nous travaillions intensément dans cette période, re-moulinées par ma machine théorique. Aujourd'hui je suis frappé par la permanence (ou la rémanence récente) de certains thèmes, voire de quelques thèses. Il me faut pourtant avouer que la relecture pour cette publication-ci m'a réservé deux surprises de taille. Tout d'abord, entrant dans ces pages, et après un moment d'apparente familiarité, j'ai peu à peu glissé dans une impression troublante, liée au fait, qui s'est découvert peu à peu, qu'en quatre décennies je ne les avais jamais relues, et peut-être même jamais lues du tout au-delà des premières lignes. J'y ai rencontré, parmi tant d'idées proches, quelques étrangetés pour mon œil d'aujourd'hui, et un développement qui me laisse pantois : l'affaire du crachat. Je m'en explique plus bas, en notes. Tout m'y étonne : l'idée bien sûr, je vais le dire, le fait de l'évoquer dans ce contexte « académique » (mais l'université traversait une période étonnante, comme tout le reste), et même, voire surtout, le fait théâtral que j'évoque, que j'ai totalement oublié, quand bien même je veux croire conserver de ce spectacle une mémoire assez précise.

Deuxième surprise : j'ai, depuis des décennies, associé le souvenir de cette séance à la production d'une thèse sur le jeu. Le théorème se formule ainsi : « le jeu, c'est le passage au jeu. » Rien, du jeu, n'existe comme domaine séparé, constitué en lui-même, qui s'opposerait ainsi au non-jeu : mais le jeu est toujours l'acte du passage au fait de jouer, depuis le non-jeu vers ce qui le transforme. On ne joue qu'en tant qu'on se met à jouer, toujours et sans cesse, même en plein jeu. Le jeu est toujours, à chaque instant, le recommencement du geste de passage qui lui donne naissance – et donc il comporte, à ce titre, un noyau indestructible d'improvisation, d'entrée dans l'inconnu. Même lorsqu'il paraît répéter des séquences définies. C'est ce que nous pratiquions sans cesse dans ce spectacle inaugural : nous entrions dans le jeu et en ressortions à tout instant, pour éprouver ce moment d'accession comme le noyau vivant du jeu lui-même. C'est donc là une sorte de thèse que j'ai souvent reprise, et dont j'ai toujours été convaincu de l'avoir formulée en public une première fois à cette occasion. Si convaincu d'ailleurs que j'ai cité ce texte, avec ce titre (« Passage au jeu ») et en lui attribuant ce contenu, dans au moins un écrit publié par ailleurs, bien plus tard⁶. Or, à la lecture, je dois bien m'y rendre : la thèse n'y est pas. Ni explicitement, ni même de façon potentielle – à part un écho possible, très discret. Donc, outre que cela renforce la découverte perplexe du fait que je n'avais jamais relu ces pages,

⁶ Cf. *Relation*, Les Cahiers de l'Egaré, 1997, pp. 32-34.

une seconde surprise est venue se loger dans la première : la seule chose que je croyais savoir d'elles était fausse. Soit que j'aie fait une durable confusion avec un autre exposé dans une autre circonstance – mais j'ignore laquelle –, soit que j'aie gardé le souvenir d'une proposition née par exemple dans la discussion qui a suivi, dont la bande n'avait pas retenu le souvenir, et qui n'a jamais été retranscrite dans le compte-rendu.

Tel que le voici, ce document me paraît, à plus d'un titre, très significatif d'un moment extrêmement particulier, ce milieu exact des années soixante-dix, sorte de point d'équilibre infiniment précaire entre l'éclosion de soixante-huit et le renversement qui allait suivre. Ce qui ne vaut évidemment pas pour le seul théâtre. Je le livre donc, tel qu'il se présente, incertain et bancal, avec beaucoup d'étonnement – et d'affection.

Février 2016

Groupe de recherches sur les théories du signe et du texte
(GRTST, Université des Sciences humaines de Strasbourg)

Exposé de Denis Guénoun¹. 14 juin 1975.

Une fois admis, et nous considérerons cela comme admis, comme point de départ, que ce qui est propre ou essentiel au théâtre c'est l'activité de l'acteur, c'est-à-dire qu'en perdant tout le reste, le théâtre comme tel ne perd aucune propriété bien importante mais gagne au contraire le caractère ouvert et offert de ce qui constitue son activité comme singulière, irremplaçable, une fois admis ceci, reste alors la question de ce que dans cette sorte de théâtralité intrinsèque que l'activité de l'acteur offre et ouvre au regard, rien n'est décelable comme une essence du théâtre, ou bien qu'à s'offrir ainsi le théâtre révèle son essence comme éminemment problématique. Disons autrement : si un acteur peut se mettre à faire du théâtre sans avoir besoin pour cela d'un costume de théâtre, d'un éclairage de théâtre, d'un décor de théâtre, ni même, en un certain sens au moins, d'une scène, alors il semblerait que le théâtre comme tel ne réside en rien d'autre qu'en un certain type d'activité ou de comportement de l'acteur.

C'est-à-dire que le théâtre s'ouvre très précisément où, et en ceci que, l'acteur se met à jouer. La question devient donc alors : quel type de comportement d'un acteur peut être défini et pratiqué comme comportement théâtral, comme jeu théâtral.

Si on admet également que dans cette sorte de situation théâtrale typique ou épurée que nous essayons d'imaginer ici et que nous essayons, ailleurs, de produire, il n'est besoin d'aucun signe codé extérieur à l'activité de l'acteur comme telle pour signaler que le théâtre commence, ni les trois coups, ni le noir dans la salle, ni l'ouverture du rideau, que l'acteur n'est pas nécessairement un individu que le public connaît comme acteur, alors la question devient celle-ci : quel type d'activité un individu quelconque doit-il, au sens littéral, produire, mettre en avant, donner à voir, pour que s'ouvre une situation théâtrale.

Question que nous allons elle-même accentuer de façon différente : – ou bien : qu'est-ce qu'un acteur doit donner à voir pour qu'il y ait du

¹ Transcrit à partir d'un enregistrement. Voir introduction ci-dessus. Toutes les notes sont rédigées pour la présente publication (février 2016).

théâtre ; – ou bien : en quoi consiste le geste du donner à voir qui apparaît ainsi au moins comme contemporain de l'inauguration du jeu théâtral.

Il faut ici ouvrir un peu plus qu'une parenthèse, et répondre d'avance à une objection, écarter un obstacle posé apparemment sur notre chemin.

Dans cette situation théâtrale pure que nous essayons d'imaginer, il y a un élément tout à fait important que je pourrais sembler omettre. C'est qu'il existe une attente du public qui s'est tout de même rassemblé quelque part pour voir du théâtre, et que donc, même si le public n'est pas disposé devant ou autour d'une scène matérielle où espérer qu'un acteur puisse monter pour exprimer qu'il fait du théâtre, le public est néanmoins disposé à ce que se produise un événement d'ordre théâtral puisqu'il a été convoqué à cet effet dans un lieu et à une heure quelconques, et que donc, dès que l'acteur se mettra à jouer, il reconstituera autour de lui, même sans tréteaux, une scène, c'est-à-dire un espace de la représentation qui, fût-il mobile, sera toujours en chaque instant distinct du lieu qui l'entoure, du lieu de l'écoute et du regard ou, comme disent les Anglais, de l'audience.

Il me semble néanmoins que cette objection tombe d'elle-même si on porte attention à ce qu'elle énonce. En effet, dès que l'acteur commence à jouer, il reconstitue une scène autour de lui, mais dans ce cas notre question reste intacte : que faut-il que l'acteur fasse pour être repéré comme commençant à jouer ? Ou bien : s'il est disposé, prédisposé à assister à un événement d'ordre théâtral, à quoi le public est-il prédisposé ? Dans l'attente de quoi le public s'est-il rassemblé, que faut-il au juste pour que cette attente soit comblée et non déçue ?

Enfin, s'il est vrai que nous² n'avons pas encore essayé d'inaugurer une situation théâtrale dans des lieux où les gens n'ont pas été rassemblés pour cela, nous faisons par contre tous les soirs l'épreuve inverse. On peut en effet, avant le début du spectacle, ou même pendant, prendre la parole, faire une annonce : on peut demander au public de rester après la fin du spectacle, etc. On peut donc, dans ce cas, provoquer une écoute collective, obtenir le silence, constituer la scène, ou la chaire, et pourtant le spectateur sait que le spectacle n'est pas encore commencé. Pourquoi ?

Cela veut dire au fond ceci : un meeting politique, un cours de philosophie – une communication à un séminaire – ne sont pas une représentation théâtrale, même s'ils ont des caractères communs. Le geste théâtral n'est pas le geste oratoire, ni le geste pédagogique. La scène n'est pas une chaire ; elle n'est pas une tribune. L'écoute collective, l'existence

² La naissante compagnie L'Attroupement. Cf. introduction.

du public comme tel, constitué en public, ne suffit pas à constituer le théâtre ou bien c'est exactement dans la différence spécifique entre l'activité d'acteur et l'activité d'enseignant ou de meneur qu'on peut trouver la voie la plus propre pour repenser quelque chose comme l'essence du théâtre. Fin de la parenthèse.

En quoi consiste donc le geste du donner à voir ? Est-il seulement contemporain de la fondation de l'acte théâtral, ou est-il lui-même le geste fondateur ? L'activité d'acteur consiste-t-elle précisément en un certain mode d'ouverture à la dicibilité ? Peut-être, mais à la condition d'écarter l'hypothèse suivante : que le geste du donner à voir soit le geste de la simulation. Hypothèse selon laquelle il faudrait que les gestes, les paroles, les actes commis par l'acteur ne soient pas de vrais gestes, de vraies paroles, de vrais actes pour qu'il y ait du théâtre. Et que le geste soit repérable en soi comme simulation, tout au moins dans le cas de la situation épurée que l'on cherche ici à penser. Par exemple : un acteur entre en boitant. A supposer que cette claudication ne soit théâtrale qu'à condition d'être simulée, elle ne pourrait être repérée comme théâtrale qu'à la condition que les spectateurs sachent que l'acteur ne boite pas vraiment. Il ne pourrait donc y avoir d'acte théâtral, repérable comme tel, qu'à posteriori, lorsque la vision du geste de l'acteur est doublée d'un savoir sur ce qu'il est vraiment. (Dans l'hypothèse où nous³ nous sommes placés, ce doublage n'est pas nécessaire pour ouvrir le théâtre, mais, comme on va le dire, on peut, avec plaisir, en jouer.) La question principale est évidemment de savoir en quoi consiste cette vérité par rapport à laquelle la simulation théâtrale se démarquerait. Deux possibilités.

Ou bien cela consisterait par exemple à avancer que, quand l'acteur joue la colère, il joue très exactement dans la mesure où il n'est pas vraiment en colère. Cela suppose une authenticité intrinsèque, psychologique, du sentiment, dont il est évident qu'on ne peut pas savoir ce qu'elle est. Permettez-moi une « tranche de vie ». Ma première surprise d'acteur, je l'ai due au fait que je croyais, pour l'avoir lu ou entendu, que la pratique de l'acteur consistait dans le fait de simuler des comportements ou de produire gestuellement et vocalement des comportements imaginaires. La surprise a consisté en ceci que ces comportements que je produisais, gestuels, oraux, n'avaient rien en eux, en moi, qu'on puisse penser sous le terme d'imaginaire ; que ces comportements étaient tellement concrets – quand on lève le bras, on ne fait pas semblant de lever le bras qu'on lève –

³ L'Attroupeement.

ou réels, pris, compris dans un degré de réalité objective et corporelle auquel il ne manquait rien, que je ne comprenais brutalement plus ce que l'imaginaire, du moins comme affecté d'un défaut de réalité, venait faire ici.

Le fantasme de la simulation, qui prétend rendre compte de la pratique de l'acteur comme pratique de simulation, est produit et porté par l'institution théâtrale. C'est un fantasme idéologique, ennemi d'une fonction politique très précise. Il est amené à justifier, pour des raisons économiques, la pratique de l'institution théâtrale comme utilisation instrumentale du corps et de la voix, c'est-à-dire utilisation du corps et de la voix à titre d'instrument – sa pratique donc, comme celle d'une utilisation instrumentale du corps et de la voix, donc reposant sur un savoir-faire, donc produite par un travail, et donc rémunérable sur les principes d'un savoir-vivre. Est-il besoin de dire que ce fantasme a été affiné, peaufiné dans la dernière période par d'aucuns qui se disent par ailleurs, mais seulement par ailleurs, révolutionnaires ? C'est si vrai que ce fantasme est doublé, comme il se doit, et en permanence, de son contradictoire complémentaire, celui de la spontanéité de l'acteur, qui justifie des rémunérations d'un autre type, dont au premier mot on sait bien qu'elles conviennent au génie et à la frivolité.

Contre cela, nous affirmons, de manière polémique, la valeur d'une rigueur, qui n'a rien à voir avec le self-control, et d'une invention qui n'a rien à voir avec une pure spontanéité désordonnée. Nous affirmons même que l'acteur peut être d'autant plus inventif qu'il est rigoureux et ce n'est pas par simple goût du paradoxe ; ou bien, qu'au lieu de prétendre éclairer la pratique du théâtre avec les pâles concepts de la psychologie, fût-elle à la mode, on ferait mieux d'interroger la psychologie à la lumière de ce que révèle la pratique de l'acteur, à savoir l'impossibilité conjointe et de la spontanéité et de la maîtrise de soi.

Je disais donc que l'hypothèse de la simulation n'est pensable que si l'on oppose le simuler à une vérité, et qu'il pouvait s'agir en premier lieu d'une vérité psychologique. En second lieu il peut s'agir d'une vérité matérielle. Ici, on touche à quelque chose qui nous tient à cœur, qui est difficile à explorer, et pour quoi je vous demanderai la permission de partir d'un exemple. Quand on tue au théâtre, on ne tue pas vraiment. Quand on frappe, on ne le fait pas vraiment. Tous les soirs, un des acteurs me crache à la gueule⁴. Plusieurs fois. Il s'agit de vrais crachats, c'est-à-dire que le

⁴ J'ai dit en introduction avoir complètement oublié ce jeu de scène. Il était sans doute destiné à donner du corps aux séquences d'insultes et de provocations entre les deux factions hostiles. Dans *Roméo et Juliette*, nous étions quatre acteurs masculins. Selon le principe qui devait

vrai mollard entre vraiment en contact avec la vraie peau de mon vrai visage. Quand je les prends dans l'œil, ça me brouille vraiment la vue. Or je ne me sens pas insulté par lui. Au contraire, je prends ça comme un geste amical, voire amoureux, et j'y prends un plaisir chaque soir renouvelé⁵. Ce que cet événement révèle, c'est que le crachat n'a *en lui-même* rien d'insultant ; que l'insulte ne réside pas dans l'activité matérielle ou corporelle de cracher à ma gueule. L'acte théâtral rompt la croyance en la matérialité de l'insulte. Il révèle que l'insulte est un rapport codé qui se manifeste comme dérisoire dès qu'on décroche son ancrage dans un comportement matériel. Lorsque nous ferons l'amour sur scène, ne découvrirons-nous pas que la jouissance aussi...⁶ Mais en répétition, j'ai

s'affirmer dans les premiers spectacles de l'Attroupelement, nous changions de rôles d'une scène à l'autre (elles étaient séparées et reliées par des narrations, où, sortant du jeu, nous faisons apparaître le fil de l'histoire et la distribution des fragments.) Je ne sais plus quel rôle nous jouions au moment de cet affrontement : ou bien, au début de la pièce, celui de partisans de chacun des deux camps, ou bien ceux de Tybalt et de Roméo avant ou pendant le duel.

⁵ Chaque lecteur peut évidemment lire cette formule comme il l'entend. Je voudrais tout de même apporter une précision, de mon point de vue. Non pour donner la vérité de ce comportement – de toute façon ce ne serait là que mon interprétation personnelle, dans un après-coup plus ou moins embarrassé –, mais plutôt pour éclairer un aspect de ce qui s'y joue dans le débat d'idées, et la confrontation esthétique. Sur ce terrain, je crois qu'on aurait tort d'intégrer trop hâtivement ce récit à un dispositif genétien : jouissance de l'insulte, plaisir de l'abaissement et de la dégradation, etc. En tout cas le texte dit exactement le contraire : il y est question d'une absence d'insulte, d'un acte d'amour et d'amitié (parce qu'acte de théâtre, de connivence amicale-amoureuse entre deux joueurs de théâtre). La preuve en sera, plus bas, le dégoût et le refus lorsque le crachat deviendra, par incorporation, trop assumé comme tel. C'est l'occasion de dire que l'Attroupelement, dans son extrême radicalité, pratiquait un théâtre de la joie, un théâtre qu'on peut dire, avec l'énorme difficulté à faire entendre ce terme, *positif*. Dans ces années révolutionnaires, nous considérions la révolution comme processus affirmateur – et en recherchions la radicalité en cela même. C'est ce qui marquera, les années suivantes, mon écart, ma dissension à l'égard du *ton* qui l'emportera tout autour dans la vie sociale et culturelle. D'abord parce que la radicalité révolutionnaire se laissera bientôt dominer par un négativisme sans frein, souscrivant ainsi à sa défaite et à son écrasement, sous la piètre consolation d'en produire une esthétisation raffinée. Ensuite parce que ce négativisme majoritaire révélera, comme il ne cesse de le faire depuis (sauf devant les aveugles volontaires) sa véritable nature de consentement à l'ordre dominant, et même d'apologie esthétique de la domination. De fascisme, donc. Cette ligne de rupture entre une certaine esthétique politique hégémonique et tout ce que j'ai tenté depuis quarante ans n'a jamais cessé de se tracer, jusqu'à la période la plus récente. Elle perdure, plus que jamais.

⁶ Le spectacle eut lieu en 1975. C'était sans doute le moment culminant d'un temps que nous vivions dans un engagement transgressif et libertaire de plus en plus marqué. Je l'ai dit, comme d'autres : l'après soixante-huit, temps de reflux, a été vécu *aussi* comme moment de radicalisation. Le reflux ne se meut pas toujours en marche arrière : il peut aussi s'exprimer par des accélérations, des sauts vers un avant rêvé, fictif. Nous pensions que l'échec de soixante-huit était provisoire, une « répétition générale » comme 1905 pour la révolution russe. Nous croyions pressentir des imminences révolutionnaires. Et celles-ci, dans notre cas comme pour

essayé un jour d'avaler le crachat en question ⁷. C'était comme expérimentation subjective, mais aussi pour jouer une situation d'humiliation que le personnage que je joue est censé connaître. L'effet a été le suivant : j'ai eu envie de vomir, la tête m'a tourné ; pâli, angoisse, cœur qui bat. Ici la découverte que je viens d'annoncer – que l'événement théâtral révélait le caractère codé du geste, de l'insulte – cette découverte est apparemment renversée. Cela montre que le crachat *n'est pas* un geste codé, au sens où il s'agirait d'une simple convention qu'il suffirait de reconnaître pour s'en tenir quitte. Le crachat est un rapport de signes, c'est-à-dire un rapport de forces.

Il y a à cela deux conséquences. Premièrement : si l'activité de l'acteur congédie, pour une part, la croyance en une vérité de l'insulte, et, par voie d'association, en une vérité du plaisir, de la douleur, etc., elle révèle pour autant les ressources d'une espèce d'analytique des comportements. Deuxièmement, dès lors que la simulation s'est révélée comme un mauvais concept pour rendre compte de la pratique de l'acteur, si on l'oppose à une authenticité du sentiment ou à une effectivité du geste, il reste que la simulation, privée de son référent authentique, est l'élément fondamental du jeu. C'est à partir du moment où quelqu'un crache vraiment à la gueule de quelqu'un d'autre qu'un troisième, dans l'économie qui s'installe ainsi, peut jouer à prendre sa main pour un masque. Ou bien : un acteur qui peut jouer sans simulation, sans composition, de cette manière qu'au théâtre on appelle encore, provisoirement, naturelle, prend *dès lors* un grand plaisir à simuler, à composer.

beaucoup d'autres, n'affectaient pas seulement les événements politiques, mais aussi un bouleversement de la vie personnelle, collective, affective, et donc érotique en grande part. Au théâtre, dans ce printemps 75, nous étions convaincus que l'activité artistique était un lieu d'approfondissement et d'amplification du mouvement insurrectionnel. Et comme, dans le cadre de cette compagnie naissante, nous vivions un temps de liberté artistique ardente, il nous semblait qu'on pouvait tout faire sur scène. Nous n'y faisons pas l'amour : mais la chose ne nous paraissait pas, transcendantalement, exclue. D'où la provocation allusive de cette phrase. Mais si nous n'avons pas tenté la chose, ce fut sans doute (entre autres) en raison du problème posé ici : il nous eût semblé révoltant de la mettre en jeu par les pauvres voies d'une simulation. A risquer un contact physique sur scène, il devait être *réel*. La suite devait nous donner raison : notre théâtre fut, tout au contraire, d'une extrême dignité, très sobre même dans ses cabrioles burlesques (qui ne manquaient pas), par goût de la hauteur et dégoût de l'ignominie, ne cédant jamais aux surchauffes et hystérisations qui allaient envahir les scènes, souvent pour le pire. (Sur soixante-huit, cf. D.G., *Mai, juin, juillet*, Editions Les Solitaires Intempestifs, 2012.)

⁷ De surprise en surprise : je m'en souviens encore moins, si je peux dire.

Il y a un moment, dans ce qu'on joue, où Bernard Bloch compose⁸ un vieillard. Je prétends que, dans un certain type de cheminement théâtral, ce n'est là, à aucun titre, imiter les signes de la vieillesse. A partir du moment où on a révélé, par la manière dont un jeu théâtral s'inaugure, que le théâtre comme tel n'a pas besoin d'une simulation, ou bien que l'acteur peut se contenter de parler, de dire, de marcher comme il le fait en vérité, c'est seulement alors que le geste de la simulation, privé de son arrière-fond véridique, devient vraiment le geste d'un jeu. C'est à partir de ce moment, disons, qu'il n'est pas question d'imiter les signes de la vieillesse, mais de faire jouer l'activité en soi, au cœur même de l'authentique, des forces du vieillissement. De même qu'on joue des rôles de femmes⁹ sans simuler la féminité, mais en essayant de découvrir en nous le fonctionnement du féminin – ce qui permet à l'un d'entre nous de faire à l'occasion une apparition dans la forme d'un grotesque travesti.

Jouer, c'est faire jouer l'opposition du vrai et du faux au cœur de l'authenticité *et* au cœur de la simulation. C'est une vieille histoire de déplacement de la barre que j'ai en commun avec l'un de mes amis¹⁰.

Ce pourquoi au théâtre, même quand l'illusion est bien faite, on n'y croit jamais. C'est pourquoi, en dehors du théâtre – mais ceci nous amènerait à d'autres développements – il n'y a pas de passage à l'acte¹¹.

⁸ Au sens précis du mot dans la langue de théâtre, où le terme « composé » désigne un jeu censément artificiel, visant à construire l'image d'un personnage éloigné de ce qu'est naturellement le comédien (jeune jouant un vieux, homme jouant une femme, acteur mince assumant un obèse etc.)

⁹ Dans *Roméo et Juliette*, où nous alternions les genres avec les rôles.

¹⁰ C'est une allusion à Philippe Lacoue-Labarthe. Dans sa contribution « Littérature et philosophie » au volume cité plus haut, (*Théorie de la littérature, Bulletin de la Faculté des Lettres de Strasbourg*, décembre 1969, 48^{ème} année, n° 3, pp. 141-160 – voir la note 1 de l'Introduction ci-dessus) –, qui était, je crois bien, un de ses tout premiers articles publiés, Philippe Lacoue-Labarthe écrivait : « Entreprendre de forcer les limites, c'est-à-dire, en jouant sur un certain symbolisme, déplacer la barre qui sépare littérature et philosophie (littérature / philosophie) de telle sorte que de part et d'autre littérature et philosophie soient toutes deux barrées. » (p. 202). Ce modèle du déplacement de la barre, qui se garde de préserver une extériorité d'un terme à l'autre pour montrer au contraire chacun d'eux traversé par la coupure qui le sépare de son vis-à-vis, était un schéma dont je faisais un grand usage, devant à Lacoue-Labarthe l'ingéniosité de sa formulation. Je la retrouve dans la très belle formule de Mohamed Kacimi (mais complétée par moi entre les parenthèses) : « La Méditerranée traverse la France (et l'Algérie) comme la Seine traverse Paris (et Alger, ou Oran pour ce qui me concerne). »

¹¹ Cette dernière formulation m'étonne. Je crois, obscurément, y entendre l'écho d'une thèse qui devait m'importer à l'époque. Y repensant un peu attentivement, il me semble qu'on peut reconstituer ceci : de même que l'illusion, au théâtre, n'est pas un espace extérieur au réel, qui lui serait hermétique (ce qu'exprime dans le texte l'insistance sur les éléments réels dans le jeu), on ne peut pas non plus isoler un champ des actes (réels), étranger au discours, aux pensées, aux pulsions intérieures. On ne peut donc pas *y passer*, par sortie hors du champ des signes. Le réel,

Qu'est-ce qui est « donné à voir » ?

A mes yeux, le seul critère recevable de ce qui est donné à voir dans le geste théâtral, le seul recevable pour repérer ce qui fonde la théâtralité, c'est, encore et toujours, le récit. Si on admet donc que le discours narratif a une spécificité et que, c'est sans doute beaucoup plus difficile à admettre, la spécificité du récit réside dans la nature des connexions narratives entre des choses qui restent à penser comme atomes ou comme unités de discours – spécificité des connexions narratives qui resterait à élucider – alors que la pratique théâtrale consiste dans le fait de faire porter des connexions narratives sur des actes et non sur des mots. Je veux dire sur des comportements et non sur des sens, c'est-à-dire sur des gestes corporels, fussent-ils bien sûr des gestes d'amour. C'est ce qui permet de demeurer dans une situation théâtrale en dehors des traits la définissant. Si deux acteurs se mettent à lire un texte de Shakespeare (sans annoncer une distance par rapport à ce qu'ils lisent, en faisant une lecture ironique, une lecture de commentaire), même si cette lecture est plate, je dis que dans ce cas-là, il y a une situation théâtrale. A l'opposé, il existe une situation théâtrale et de même nature sans qu'il y ait apparemment de texte comme dans le mime. Ce qu'il y a de commun entre le mime et la lecture plate c'est la nature des connexions qui associent les différents actes.

Ce qui constitue l'activité de l'acteur, dans ce sens, ce n'est aucun geste repérable comme tel, ce n'est aucune intonation repérable comme telle, aucune position, aucune posture, c'est exclusivement le fait d'être traversé – on pourrait dire conduit, porté – par le discours d'un autre. Pour reprendre la « tranche de vie » dont je parlais tout à l'heure, ce qui m'est apparu la première fois que je suis monté sur une scène, c'est que tous les gestes que je faisais étaient mes gestes, que jamais je ne produisais de comportements imaginaires, que jamais je n'en simulais, mais que, par contre, la dimension de l'altérité qui s'ouvrait dans cette pratique-là était exclusivement le fait que la langue que je parlais, le texte que j'énonçais était le texte d'un autre.

Qu'est-ce que cela veut dire, « le texte d'un autre » ? Pas seulement le texte écrit par un autre, parce qu'il m'est arrivé aussi de jouer une pièce que j'avais écrite et c'était pareil. Qu'est-ce qui constitue l'altérité là-dedans ? Il resterait à penser de quoi on parle quand on dit « d'un autre »,

comme l'illusion, sont l'un et l'autre traversés par une différence interne qui les parcourt. Telle devait être à peu près l'idée que je suggérais là. Voir aussi la note précédente.

et que ceci a sans doute à voir avec la répétition, avec une espèce de contrainte dans laquelle on se trouve, à chaque moment, de produire un mot que l'on connaît d'avance. Mais je suis persuadé que ce qui différencie fondamentalement la situation théâtrale, c'est cela : qu'à aucun moment on ne peut simuler que le corps de celui qui parle est le point d'émission du discours qu'il énonce.

Ce qu'il y a au théâtre, c'est seulement le rapport entre un acteur, disons un corps – un ensemble de gestes possibles – et un texte. Un texte ne se lie pas, au sens étroit, à la parole. Ce qu'il y a au théâtre, c'est très précisément la mise en œuvre d'un texte dans un corps. Par rapport à cela, la notion de personnage est parasitaire. Elle a pour seule fonction de cacher l'activité produite dans la mise en contact entre un corps et un texte. Dans les grands textes (écrits) il n'y a pas de personnages, dans les grands événements théâtraux il n'y a jamais de personnages mais ce qui se produit à la place, dans le lieu où le personnage n'a plus place, ce sont des formes ni purement contraintes, ni purement désordonnées, de la mise en œuvre d'un texte par un corps¹².

¹² *Le mauvais état de la bande magnétique n'a pas permis de retranscrire les questions qui ont fait suite à cet exposé. (Note figurant à la fin du polycopié de 1975.)*