

INTRODUCTION

Le geste théâtral contemporain

C'était il y a presque quarante ans. Avec la classe, nous étions allés à Paris pour y voir du « théâtre ». La pièce s'intitulait : *La Farce de Maître Patelin*.

C'était terriblement ennuyeux : donné médiocrement, à coup de grosses ficelles, sans égard pour nous – en tout cas le plus souvent. Car je me souviens que certains moments étaient d'une teneur différente : réalisés avec soin, intéressants, captivants. Il s'agissait des entractes. Un clair obscur baignait le plateau ; les techniciens entraient pour disposer qui une table, qui des chaises, ou bien, ensuite, pour en modifier l'agencement, en ôter ou en ajouter quelques éléments. J'étais bercé par les bruissements (les pièces de mobilier posées ou retirées, les pas, les mains qui touchaient le bois) et les murmures (les techniciens communiquaient entre eux à l'aide de micros sans fil). Rien n'était représenté, rien n'était prétendu, il n'y avait rien à com-

prendre mais tout avait été savamment préparé : des corps présents déplaçaient des objets présents selon une chorégraphie précise et minutieuse.

J'étais un jeune adolescent ; je ne savais que peu théoriser. Je tirais de cette expérience une conclusion sommaire : le « théâtre » est une activité de plateau qui consiste en l'alternance de longs moments rébarbatifs, parfois grossiers, et de brefs instants soignés et touchants. J'étais convaincu que la condition pour jouir des seconds était d'accepter de souffrir les premiers : attendre – somnolent d'abord puis finalement excédé – que viennent enfin ces quelques minutes de grâce.

Je posais donc l'hypothèse d'une alternance entre deux dynamiques distinctes. J'avais conscience que les proportions de l'une et de l'autre pouvaient varier. Dans les spectacles de « cirque à l'ancienne » auxquels j'avais assisté dans mon enfance, c'étaient les quelques passages rébarbatifs et outranciers (les clowns en représentation) qui venaient interrompre le cours d'un spectacle au demeurant passionnant où se mêlaient éléphants, chevaux, cavalières et cavaliers, acrobates et musiciens.

Il y avait cependant une question que je n'étais pas en mesure d'énoncer : pourquoi, si les déplacements des techniciens et des meubles suffisaient, s'être embarrassé du reste ? Je ne pouvais formuler cette interrogation car il me manquait, d'une part, les mots pour nommer avec exactitude chacun des éléments qui s'offraient à mon regard et, d'autre part, les concepts pour comprendre les rapports qu'ils entretenaient.

*

Je ne suis pas le seul à avoir eu des difficultés à trouver les mots. Par exemple, Jean-Charles Massera s'essayant à définir la danse contemporaine :

Ensemble de mouvements de corps réalisé à des fins esthétiques par des personnes vivant actuellement et ne répondant à aucun des critères d'appréciation valides dans le champ de la danse qui se pratique avec des pointes et/ou de la musique¹.

On note qu'à l'exception de l'expression « ensemble de mouvements », les formulations choisies pointent toutes vers une négation : nous est proposée une liste de ce que la danse n'est plus. Imaginons que pour définir ce qu'est une caverne, nous ne puissions faire autre chose que d'expliquer qu'elle n'est pas une chambre à coucher, ni une salle de conférence, non plus qu'un wagon de métro. On pourrait s'amuser de même avec le théâtre : *exit* le dialogue, finie la tension dramatique, point de personnage, pas de grande histoire ni de message et fort peu de décor. Il nous manquerait de pouvoir définir la notion de manière directement positive, par des affirmations.

Le problème n'est pas nouveau, certes, mais il est là, prégnant : sur les scènes, des choses émergent, inédites ou oubliées, mais nous ne disposons pas d'outils conceptuels positifs et précis pour les penser². Les instruments traditionnels ne sont plus suffisamment opératoires. Au contraire, ils ferment par trop les possibles. Beaucoup des notions théoriques dont nous héritons ne nous don-

1. Jean-Charles Massera, « Réponse(s) ou ébauche pour un dictionnaire de demain », *Pylône Magazine*, n° 8 – *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Bruxelles, Filipson, 2011, p. 19.

2. Cette situation n'est pas l'apanage des arts du plateau. Cf. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du réel, 2001, p. 7, 91.

ment pas de décrire puis d'analyser ce dont nous faisons bel et bien l'expérience. Nous ne pouvons y recourir que pour les nier.

En 1976, les comédiens André Wilms et Evelyne Didi assistent, en Avignon, à la création d'*Einstein on the Beach* de Robert Wilson et Philip Glass. Ils confiaient ensuite :

On croyait dur comme fer aux dramaturges, on ne faisait pas un pas sur le plateau sans avoir lu tout Hegel et, tout d'un coup, on était là devant un spectacle, imbéciles, avec des grands pantalons, hypnotisés par Lucinda Childs et la musique répétitive qu'on n'avait jamais entendue. Ce spectacle était tout ce qu'on n'était pas. Il reste l'un des trois ou quatre de notre vie¹.

Autre exemple, plus récent : l'émoi produit par l'édition 2005 du Festival d'Avignon où les critiques – bien davantage que les spectateurs – ont perdu pied². Car, que pouvaient-ils

1. *Libération*, 11 décembre 1992. Au cours de l'année 1976, outre Merce Cunningham au Festival d'Avignon, le public français découvrait à Nanterre la Schaubühne qui y jouait *Les Estivants*. Strehler présentait *La Cerisaie* et *Il cam-piello*. Grüber montait *Empédocle* de Hölderlin. Le Théâtre de l'Aquarium proposait *A-Q* et Vitez inaugurait le théâtre-récit avec *Catherine*. Au Festival de Nancy venait d'être présentée *La Classe morte* de Kantor et *Café Müller* de Pina Bausch. Patrice Chéreau et Pierre Boulez investissaient Bayreuth. Bref, ce ne sont pas les expériences qui ont manqué, ce sont les mots pour les partager.

2. Cf. *Le Cas Avignon 2005. Regards Critiques*, éd. G. Banu et B. Tackels, Montpellier, L'Entretiens, 2005. Bruno Tackels voyait dans la désorientation de la presse un problème de génération (p. 211), une incompréhension face à la nouveauté d'un théâtre où la compartimentation des arts volait en éclats (p. 213). Georges Banu soulignait que ceux qui avaient déploré la jeunesse des directeurs du Festival souffraient du syndrome de la sécurisation par l'âge (p. 219), alors que, cette année-là, les propositions avaient un autre but : celui de renvoyer chacun à des expériences personnelles et enfouies (p. 257). Tous deux émettaient une hypothèse : « nous sentons poindre les signes d'une véritable transformation du spectacle vivant et, partant, des différentes disciplines qu'il côtoie et intègre » (p. 16).

trouver à dire du travail d'un Jan Fabre ou d'un Romeo Castellucci ? Les mots du « théâtre » qu'ils avaient sous la main ne permettaient pas de rendre compte des mises en scène de ces deux plasticiens. Or, si ce sur quoi porte le regard – de spectateur, d'acteur, de danseur, de metteur en scène, de critique – se déplace, pourquoi ne pas modifier aussi le vocabulaire qui permettrait d'en parler ?

Six ans plus tard, Boris Charmatz, alors artiste associé du Festival, revenait sur cette défaillance : « on n'a pas de renouveau de la critique, on n'a pas chaussé de nouvelles lunettes... Si on avait une critique plus ouverte, plus libre...¹ » Ce que le chorégraphe souligne, c'est que le problème n'est pas celui d'une définition d'essence ; la difficulté concerne le choix d'une terminologie, d'un regard – et, tout aussi important : la liberté d'en changer. La question n'est pas tant celle de savoir ce que *sont* les arts scéniques aujourd'hui mais plutôt celle de trouver *comment en parler* : quel vocabulaire, quel appareil conceptuel choisir ou construire, quand le modifier, comment l'enrichir, l'articuler à d'autres vocabulaires, le déplacer si besoin est – ou bien en adopter un autre ?

*

Ces dernières années, tant les textes mis en ligne par les théâtres que ceux figurant dans les programmes distribués aux spectateurs à leur entrée dans les lieux culturels ont cherché à répondre à cette nécessité – celle d'inventer d'autres appareils conceptuels, variés et mouvants. Tant la visée que le procédé

1. Boris Charmatz formulait ces critiques lors d'un entretien diffusé dans l'émission « À voix nue » sur France Culture, le 12 juillet 2011, alors que se déroulait le Festival d'Avignon.

sont louables : entrecroiser des éléments théoriques, biographiques, techniques, rendre compte des processus de création, de sorte à aider à mieux apprécier ce qui aura lieu sur le plateau. On y découvre parfois des analyses certes brèves mais de grande acuité¹.

Cependant, en privilégiant par trop ce qu'a été le *point de départ* du travail des artistes (leur questionnement, leur désir), souvent ces textes oblitèrent tout ou partie du point d'arrivée de ce travail : l'expérience vécue par des spectateurs singuliers et ce que celle-ci induit de questionnements personnels et réveille de désirs propres. Car en réalité le *point d'arrivée* n'a pas nécessairement à voir avec le *point de départ*, ce que l'événement scénique motive avec ce qui a motivé l'événement scénique. Alors que j'assistais à une présentation de *Your Ghost is not Enough*, me suis-je vraiment demandé « qui est-on quand on est avec soi-même, est-on seulement avec soi-même, jusqu'à quel point la perception de soi est-elle malléable ?² » tel qu'il était affirmé dans le descriptif d'introduction de cette efficace chorégraphie ?

Ou bien, s'il arrive qu'on propose des mots, réfléchis, pertinents, c'est pour opérer de petites modifications, sans aller trop loin, sans rompre le consensus. On dira de Romeo Castellucci qu'il est un « écrivain de plateau³ » dont les mises en scène participent d'une « représentation rhapsodique⁴ ». On sauve ainsi la

1. Voir, par exemple, la *Lettre d'information*, n° 13, du Festival d'Automne à Paris 2015.

2. *Your Ghost is not Enough*, chorégraphie : Frank Micheletti, production : Kubilai Khan Investigations. La citation est extraite du programme des Rencontres Chorégraphiques Internationales de Seine-Saint-Denis, 2014, p. 56.

3. Cf. Bruno Tackels, *Les Écritures de plateau. État des lieux*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015.

4. Cf. Rafaëlle Jolivet Pignon, *La Représentation rhapsodique*, Montpellier, L'Entretemps, 2015, p. 24-27.

notion d'écrivain, celle d'écriture également – et l'on s'évite d'avoir à commettre l'acte trop lourd de conséquence qui consisterait à jeter au panier certains des outils d'analyse dont on a hérité. On donne une actualité d'apparat au concept de « représentation » certes, mais ce alors que rien sur la scène dont on parle n'est représenté. « On n'a pas chaussé de nouvelles lunettes...¹»

La situation est aussi frustrante que si la tâche qui nous incombait consistait à décrire la cuisine mexicaine ou indienne, raconter les plaisirs que sa dégustation nous procure, sans posséder les termes « piment » et « épicé » – et ce alors que ces mots dont on a besoin ont déjà été forgés ailleurs : en japonais, il existe dix termes distincts pour qualifier de manière graduelle la force d'attaque d'un piment.

Si l'on s'attache à penser les arts vivants, que faire pour avoir à notre disposition non pas quelques termes fourre-tout mais un vocabulaire diversifié capable de qualifier les gradations, les natures différentes de ces arts-là ? Où chercher les mots pour penser ces multiples inédits que le plateau et la salle produisent, différemment ? Où trouver des substantifs, des adjectifs, des verbes à même de prendre en compte les déplacements, les variations et les points de singularisation que l'on expérimente bel et bien dans la pratique ? Comment, en théorisant la scène, « ne pas abolir mais accomplir² » ?

*

1. Cf. *supra* : page 13, note 1.

2. Frère Roger, *Avec des jeunes de toute la terre*, Taizé, Ateliers et Presses de Taizé, 2016, p. 61.

Le but de l'activité théorique est de conceptualiser l'existant (en grec ancien, *theorein* signifie contempler, *thea* désignant à la fois la vue et le spectacle de la vision) ; si l'existant change, il importe que change aussi le regard pour le voir ainsi que le concept pour le nommer. Il importe d'ouvrir la théorie – d'ouvrir le regard – aux changements en train de survenir. Ouvrir la théorie équivaut alors à déplacer le regard et à chercher les mots adéquats pour décrire et comprendre ce que nous avons *présentement* sous les yeux. Comment être attentif à l'inédit qui s'invente ?

Dans le cas contraire, on perd toute capacité de vue et tout réel contact avec l'existence. Que puis-je dire d'une mise en scène si je limite mon dire à un déchiffrement du *vouloir-dire* du metteur en scène ? Quels changements dans le paradigme du théâtre rendent nécessaires de parler des pratiques scéniques avec d'autres mots ? (Faut-il aller jusqu'à parler de « paradigme » ? N'est-il pas plus juste d'évoquer des « dynamiques » ?)

Il y va là d'un impératif salutaire : réinventer constamment l'articulation entre la théorie (les mots pour voir) et la pratique (les actes pour faire). Car la théorie n'a pas pour seule fonction d'archiver le passé ; elle sert aussi à déplacer le présent : regarder la réalité avec d'autres yeux.

Il ne peut s'agir non plus de justifier par un discours « savant » des pratiques au demeurant inefficaces ou médiocres – et il faut convenir qu'aujourd'hui comme hier elles sont pléthore. Il est question davantage de chercher à établir un dialogue entre l'activité théorique et l'activité pratique : si la première peut aider à déplacer la seconde, la seconde est le matériel concret à partir duquel trouve à se constituer la première. Il peut exister un va-et-vient tout autant constructif qu'inventif entre ce qui se pratique et ce qui se voit et se dit de la pratique, entre le mot pour

nommer le faire et le faire pour penser le mot.

Ce qui veut dire, dans le champ qui nous occupe ici : pour envisager les enjeux du *faire théâtre*, aujourd'hui, il importe de se munir d'outils théoriques positifs à même de discerner et de caractériser les différences propres à ce faire-là, les lignes de force qui le composent, et, en repensant les agencements possibles entre ces forces, obliger ce faire à une constante remise en question – car il (le théâtre) en a tout le temps besoin. Et peut-être plus encore actuellement.

*

Proposons, faute de mieux, l'expression de *geste théâtral contemporain*¹ et orientons ainsi l'attention sur les inventions théâtrales d'aujourd'hui. Mais, outre qu'elle est au singulier, l'expression est maladroite. D'entrée, il importerait de préciser ce que l'on entend par « geste » : la forme d'un acte ou l'intentionnalité de celui qui l'effectue ? Gilles Deleuze parle d'un

1. J'avais proposé de parler du « geste théâtral contemporain » une première fois en 2005 dans un essai intitulé « Le geste théâtral contemporain : entre présentation et symbole » (*L'Annuaire Théâtral*, n°36, Montréal, SQUET, UQAM, p. 27-43). L'expression « geste théâtral », seule, – est souvent employée : « Gypsy Snider, auteure de *Lofi* (2002) et *Traces* (2006), aime appuyer son *geste théâtral* sur des espaces précis » (Rosita Boisseau, « Le cirque virtuose des 7 doigts de la main », *M Le magazine du Monde*, 25 mars 2017, p. 140). De manière générale, le terme de « geste » est fort usité : « geste rhétorique » (Édouard Glissant, Alexandre Leupin, *Les Entretiens de Baton rouge*, Paris, Gallimard, 2008, p. 57), « geste barbare », « geste politique », « geste philosophique », « geste antique », « geste humboldtien » (Barbara Cassin, *Éloge de la traduction*, Paris, Fayard, 2016, p. 124-125), « geste de cinéaste ». (Mathieu Macheret, « *Mektoub, My Love* : l'amour, à en perdre le souffle », *Le Monde*, 20 mars 2018).

« geste en perpétuel déséquilibre positif¹ ». En effet, alors que le *gestus* brechtien tirait sa force d'une « volonté de dire des choses sur le monde » pour, en faisant dire au *gestus* ces choses, changer le monde², aujourd'hui, si le geste est « puissance de ce qu'il bouge et mobilise », la « puissance » du geste est liée au « retrait » de l'« expression³ » et donc au détournement, ou pour le moins, à l'émiettement de l'intention, voire à sa mise en transparence. En somme, il faudrait à ce geste peu, ou pas, d'intentionnalité. Jean-François Lyotard l'envisage même « sans intention⁴ » : « Ce geste n'est pas le fait de l'auteur. Les gestes [...] ne sont pas les contenus ni les formes mais le pouvoir absolument émouvant de l'œuvre [...], le pouvoir d'affecter la sensibilité au-delà de ce qu'elle peut sentir⁵. »

Dans la jouissance esthétique que le geste artistique⁶ produit, Jean-Luc Nancy souligne qu'entre en jeu tout à la fois « un investissement extrêmement fort de la singularité, et quelque

1. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins » in Carmelo Bene, Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Minit, 1979, p. 111.

2. Patrice Pavis, « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire Théâtral*, n° 25, Montréal, SQUET, UQAM, 1999, p. 113.

3. Cf. Catherine Cyssau, *Au lieu du geste*, Paris, PUF, 1995, p. 47. Deleuze parlera, lui, de « minoration ». Voir, *infra* : « Minorer, disait Deleuze ».

4. Jean-François Lyotard, « La dent, la paume », *Des dispositifs pulsionnels*, Paris, Galilée, 1995, p. 98.

5. Jean-François Lyotard, « Musique, mutique », *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 2005, p. 185-186.

6. Il faudrait distinguer entre « artistique » et « esthétique ». Comme le rappelle Marianne Massin dans *Expérience esthétique et Art contemporain* (Rennes, PUR, 2013), « on peut n'avoir aucune expérience esthétique devant telle ou telle œuvre d'art et en éprouver devant ce qui ne relève pas de l'art. En outre, le champ de l'esthétique ne se cantonne pas plus à celui des arts que celui des arts ne se cantonne à celui de l'esthétique » (p. 28-32). Voir aussi : John Dewey, *L'Art comme expérience*, tr. J.-P. Cometti, Paris, Gallimard, « Folio », 2010, p. 29-44.

chose qui, à travers cette singularité, la dépasse et l'emporte. » Le philosophe d'ajouter ensuite : « On est sur un registre d'effectivité, de réalité pleine, d'acte de présence¹. » Ce qui importe dans le geste, c'est l'effectivité de l'acte de présence qu'il pose.

La notion d'« acte de présence » nous ramène à l'adjectif « contemporain » – étymologiquement, *cum* = avec, et *tempus* = temps. S'agit-il alors, comme l'origine du terme le laisse entendre, d'être là, tout bonnement, *avec* son *temps*, de faire « acte de présence » ? Est-il question d'un geste singulier « extrêmement fort » qui « dépasse » cette singularité « et l'emporte » dans son temps, en fait un « acte de » son temps ? Probablement pas.

Il ne serait pas satisfaisant non plus de jouer le truisme. De dire : « Être contemporain, c'est être – être, c'est être contemporain. Façons de congédier la question ² », de n'aboutir à rien.

Il faut plutôt distinguer deux niveaux : être *de* son temps et être *avec* son temps. Giorgio Agamben rappelle que si le geste n'est jamais exactement de l'ordre d'un agir ni non plus de celui d'un faire, c'est qu'il ne s'effectue jamais exactement dans le but de produire mais de supporter, d'accompagner, d'aider³. Dès lors être là *avec*, c'est aussi être là *pour*.

1. Adèle Van Reeth, Jean-Luc Nancy, *La Jouissance*, Paris, Plon, 2014, p. 75.

2. Emmanuel Alloa, « Le contemporain, l'intempestif et l'imminent », *Pylône Magazine*, n° 8 – *Qu'est-ce que le contemporain ?*, op. cit., p. 68. Fabrice Midal défend l'idée qu'à strictement parler être contemporain de quelqu'un n'a pas grande signification : « Henri Matisse est le contemporain de Neville Arthur Chamberlain, le premier ministre de Grande-Bretagne, du compositeur Albert Roussel, de Gandhi ou encore d'André Gide... Au sens strict, tout art actuel est contemporain. » (Fabrice Midal, *Comprendre l'art moderne*, Paris, Pocket, 2007, p. 240.)

3. Cf. Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », tr. D. Loayza, *Trafic*, n° 1, Paris, 1991, p. 35.

Dans ses *Considérations inactuelles*, Nietzsche insiste sur la nécessité de « lutter contre la prolifération luxuriante et étouffante de la culture dispensée de nos jours¹ ». La traduction en anglais est plus concise encore : « fight against the rampant aggression of *contemporary* bogus culture ² ». Car Nietzsche inverse les valeurs. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas d'être le contemporain de son temps (il insiste trop sur la « non-valeur du temps présent ³ » pour cela), mais d'être *en porte-à-faux* avec son époque, critique à son encontre. Le terme qu'il emploie en allemand, *unzeitgemäß*, « inactuel », se traduit aussi parfois par « intempestif ». C'est qu'il y va d'une force de perturbation, et même de provocation : provoquer d'autres (et d'autres car le geste dépasse son auteur) à faire davantage, à faire autrement, à se déplacer, se mouvoir – bref, une force *déterritorialisante* dirait Deleuze⁴, une force qui invite à sortir du territoire circonscrit des poncifs du temps. Jean-Luc Godard, lors de la première d'*Adieu au langage*, un film en 3D qu'il a réalisé alors qu'il avait plus de quatre-vingts ans, confiait : « ce qui m'intéresse, c'est d'aller à côté ⁵ ». Le geste *con-tempore* est intempestif. Il n'est pas

1. Friedrich Nietzsche, « Richard Wagner à Bayreuth », *Considérations inactuelles III et IV*, tr. H.-A. Baatsch, P. David, C. Heim, P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, éd. G. Colli, M. Montinari, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 115.

2. Friedrich Nietzsche, *Untimely Mediations*, tr. H. J. Hollingdale, Cambridge, Cambridge University Press, 1997. C'est moi qui souligne.

3. Friedrich Nietzsche, « Schopenhauer éducateur », *Considérations inactuelles III et IV*, *op. cit.*, p. 38.

4. Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 214.

5. Jean-Luc Godard, « Exclusive Interview with the Legend. Cannes 2014 », production : Canon Europe. Thomas Hirschhorn, dans une interview réalisée en 2006 et intitulée « Le creux de l'enfer », disait quant à lui : « Il ne faut pas être contre, il ne faut pas être pour, il faut être avec [son temps] ».

sine tempore, ni *in allo tempore*, mais plutôt répondant à « une échéance soudaine, brusque et précipitée ¹ ». Et Giorgio Agamben de poursuivre :

La contemporanéité est donc une singulière relation avec son propre temps, auquel on adhère tout en prenant ses distances, elle est très précisément *la relation au temps qui adhère à lui par le déphasage et l'anachronisme* ².

La tâche est ardue. Il s'agit d'adhérer à son temps certes mais de manière dissonante, par « le déphasage et l'anachronisme ». On n'est pas loin de l'impératif lancé aux premiers chrétiens : « être dans le monde sans être du monde ». Tâche immense s'il en est. Dans le film *Cosmopolis* de David Cronenberg, quelqu'un s'écrie, découragé d'entrée, épuisé par avance : « la vie est trop contemporaine ³ ! » Et cette personne-là n'a pas tort : si être *avec*, c'est exiger d'autres que soi, exiger des autres, c'est s'exiger à soi.

*

Si le geste exige, il *excite* aussi. En latin, ce verbe signifie : appeler à sortir, appeler au dehors. Car la question mérite d'être posée : pour nous, aujourd'hui, ce geste dit contemporain nous appelle à sortir de quoi ?, à nous déphaser de quoi ?, à nous mouvoir *anachroniquement* au dehors de quoi ?

1. Emmanuel Alloa, « Le contemporain, l'intempestif et l'imminent », art. cit., p. 69.

2. Giorgio Agamben, *Qu'est-ce que le contemporain ?*, tr. M. Rovere, Paris, Rivages poche, 2008, p. 10.

3. Cette phrase est prononcée quinze minutes après le début du film.

Tristan Garcia, dans un texte lapidaire et lumineux, apporte quelques éléments de réponse :

L'homme contemporain rompt avec la spirale réflexive du moderne. Il se dépouille de l'angoisse progressive d'une régression à l'infini de la représentation sur ses propres conditions de possibilité.

Le contemporain croit à la présence et à la présentation. C'est son style et sa manière. De ce qui représente – modèle scientifique, tableau, récit, assemblée – il ne reconnaît que ce qui est singulièrement présent. [...]

Pour un contemporain, la représentation est impossible et immédiatement dissoute en nécessaire présentation¹.

On en revient ainsi à l'« acte de présence » sur lequel insistait Jean-Luc Nancy. Le geste contemporain est tel qu'il nous incite à sortir de la représentation, à regarder du côté de la présentation et des présences qui la composent.

Car c'est autour de cette articulation-là que le qualificatif « théâtral » trouve sa juste place, entre le terme « geste » et l'adjectif « contemporain ». Théâtral... comme ce qui participe des arts vivants – de ces arts qui, d'une manière ou d'une autre, *présentent des présences*, de ces arts qui font des *gestes de présentation*. Théâtral... entendu donc de manière ample, extensive. Ou peut-être davantage : si, nous laissant inspirer par Gilles Deleuze, nous disions du *geste théâtral contemporain* qu'il participe d'une « unité *extensive* des arts ² » ?

1. Tristan Garcia, « Le classique, le moderne et le contemporain », *Pylône Magazine*, n° 8 – *Qu'est-ce que le contemporain ?*, *op. cit.*, p. 33.

2. Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Minuit, 1988, p. 168. Cf. Jean-Frédéric Chevallier, *Deleuze et le théâtre. Rompre avec la représentation*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2015, p. 138. J'y reviens en conclusion.

Au fond, l'expression *geste théâtral contemporain* n'a d'autre but que celui de produire un questionnement : pour nous, aujourd'hui, qu'est-ce que ce (ou ces) geste(s) a (ou ont) de si singulier(s) ? Et, si pluriel il y a (et il y a car les pratiques auxquelles on assiste se démarquent justement par leur diversité : elles sont multiples, dans leurs factures, leurs dynamiques et même leurs (non)intentions¹), existe-t-il des points de convergence ou des récurrences ? Comment étudier et comprendre les différents dispositifs théâtraux dont les spectateurs font actuellement l'expérience ? Quelles en sont les lignes de forces ? Vers où ces forces nous (spectateurs) emmènent-elles ?

Certes, ce n'est pas parce que l'on déclare que l'on va réfléchir au *geste théâtral contemporain* que les mots qui font défaut et les concepts qui manquent surgiront par magie. Pas d'invocation ni de performativité ici². Mais l'effet d'annonce possède une vertu : celle de nous entraîner à *regarder, en priorité, du côté de ce que nous ne savons pas nommer*. Il y va d'une stratégie. S'attacher à analyser ce que l'on ne parvient pas à désigner oblige à chercher les terminologies ailleurs, dans d'autres champs, à entrecroiser ces champs pour faciliter la création de plans inédits depuis lesquels la production de mots se fera plus aisée. Sans doute qu'ensuite il deviendra possible de revenir au premier terrain, celui qui nous posait problème (le théâtre, la danse, les arts vivants ou du spectacle) et d'en parler avec une liberté retrouvée. C'est, en tout cas, une stratégie de la sorte que je propose ici.

*

1. La multiplicité des pratiques serait l'une des caractéristiques du *geste théâtral contemporain* : une conjugaison de différences.

2. J'aborde les questions liées à la notion de « performance » en conclusion.

Je procéderai en trois temps.

Tout d'abord j'inviterai à regarder du côté de la philosophie. Le chorégraphe Jérôme Bel expliquait avec humour qu'il avait « pris les livres de certains philosophes, et [...] remplacé les mots "littérature" par "danse". [Ce qui lui] a donné des outils théoriques qui manquaient à [s]a discipline¹. » Qu'est-ce que, au contact de la philosophie continentale produite depuis un demi-siècle, la réflexion sur le *geste théâtral contemporain* découvre ? Dans quelle mesure la pensée du théâtre trouve-t-elle dans ce champ philosophique-là les notions qui lui faisaient défaut ? Quelles sont ces notions ? Comment opèrent-elles ? Plus généralement : dans quel(s) contexte(s) de pensée s'inscrivent les déplacements de perspective auxquels on assiste au théâtre ? Comprendre ces contextes aide-t-il à saisir ce qui survient sur le plateau, à en appréhender les enjeux ? Est-ce nouveau ? Est-ce singulier ? Est-ce différent ?

Je prendrai ensuite le parti méthodologique inverse. Au lieu de chercher d'autres mots ailleurs, j'essaierai de redéfinir les termes que l'on utilise traditionnellement – du moins en Occident – pour parler du théâtre. De mots, je n'en retiendrai que trois, les plus évidents, les plus usités : « spectateur », « texte » et « acteur ». Comment recaractériser ces trois notions de sorte que leur usage permette de décrire nos expériences du théâtre d'aujourd'hui ? Parvient-on à ébaucher des définitions suffisamment ouvertes et dynamiques pour approcher la multiplicité de ce qui a lieu sur une scène avec, entre autres éléments, des corps – certains qui s'offrent à la vue d'autres qui regardent – et des mots ?

1. Ève Beauvallet, « Jérôme Bel, penseur étoile », *Libération*, 8 février 2016.

Dans un troisième temps je considérerai non plus les arts vivants seuls mais en relation avec les autres arts : la peinture, le cinéma, la littérature, etc. Car, peut-être la limitation à laquelle on se heurte – ce manque de mots dont on souffre – tient-elle à ce qu'on s'entête à vouloir penser les pratiques du plateau isolément, en rapport seulement avec elles-mêmes, et ce, alors que ces pratiques-là ne se pratiquent pas – ou plus – de la sorte. Nombreux sont les spectacles de théâtre ou de danse (ou de danse-théâtre, de cirque, etc.) qui font appel à d'autres arts. De même, des installations plastiques ou des dispositifs architecturaux intègrent des éléments venus tout droit des arts scéniques. Que parvient-on à dire du processus artistique quand on cesse de cloisonner les arts ? Envisager le théâtre comme de la peinture, celle-ci comme de la musique, celle-là comme de la littérature (etc.) ne constitue-t-il pas un moyen efficace d'interroger chacune des disciplines ? En retour : quelles leçons en tirer pour l'analyse des arts vivants ?

Il s'agit de tourner autour de la même question : qu'est-ce donc que ce *geste théâtral contemporain* ? Travailler à déplacer cette interrogation de trois manières distinctes – de s'y reprendre à trois fois pour, sinon le résoudre, en tout cas cerner les multiples dimensions du problème. Il y a là le pari que, dans l'entrecroisement de ces trois regards posés différemment sur les arts vivants, quelque chose de ces arts-là, tels qu'ils se pratiquent aujourd'hui, deviendra plus compréhensible, plus proche et plus réjouissant.

*

En juin 2017 au Théâtre de la Bastille à Paris, j'ai fait une expérience similaire à celle d'il y a une quarantaine d'années. Les collectifs Tg Stan et Dood Paard y mettaient en scène *Art* de Yasmina Réza. Lorsqu'ils ne s'occupaient pas de dire le texte, les acteurs, présents continûment sur le plateau, se livraient à des activités qui m'ont paru sinon passionnantes en tout cas vivifiantes. Par exemple : remplir de champagne des coupes posées à même le sol et les abandonner là sans jamais les boire ensuite. Ou bien encore : s'affairer autour d'un bocal d'olives vertes non dénoyautées d'une contenance de dix litres. Et mon intérêt retombait dès lors qu'ils revenaient au texte. J'étais attristé comme je l'avais été devant *La Farce de Maître Patelin*.

Outre que d'actualité, la question que, adolescent, je n'étais pas en mesure de me poser est au fond toute simple : quelles sont les dynamiques qui, en arts *vivants*, activent des *flux d'intensités*¹, de ces flux qui nous donnent envie de continuer à vivre ? En quoi consistent les *puissances d'agir*² du théâtre ? Comment nommer ces flux, articuler ces puissances – sans pour autant fixer ni les unes ni les autres, sans que les mots posés deviennent des règles imposées ?

1. Cf. Barbara Cassin, « Flux d'intensité ? », Jean-Frédéric Chevallier, « Typologie de l'inespéré » et Patrice Maniglier, « La naissance de quelque chose d'autre », *Fabrique de l'art*, n° 3/4, Calcutta, Trimukhi Platform, 2018, p. 70-120.

2. La question des « puissances d'agir » est posée par Bruno Latour (*Face à Gaïa. Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, Paris, La Découverte, 2015, p. 81-132). Il l'emprunte à Deleuze et Guattari (*Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 314) qui, eux, la tenaient de Spinoza (*Éthique*, tr. Ch. Appuhn, Paris, Vrin, 1983, p. 292).