

Quatorzième symposium international des critiques de théâtre et des théâtrologues
L'acteur est mort, vive l'acteur!

Organisation : Sterijino pozorje, Novi Sad
et
Association internationale des critiques de théâtre (AICT)
Novi Sad, Serbie, 25-28 mai 2012

Le traditionnel symposium international des critiques de théâtre et des théâtrologues se tiendra les 26 et 27 mai 2012 à Novi Sad (Serbie) dans le cadre du 57^e Sterijino pozorje, festival national de drame et de théâtre, et en collaboration avec l'AICT (Association internationale des critiques de théâtre).

Président du symposium : dr Ivan Medenica (Belgrade), assistant du secrétaire général de l'AICT

L'acteur est mort, vive l'acteur!

Dans le théâtre artistiquement radical, depuis les années soixante jusqu'à aujourd'hui, nous pouvons remarquer que souvent, l'acteur ne représente plus un personnage dans le contexte de la fiction dramatique. Ici, nous pensons, entre autres, au nouveau théâtre rituel de Jerzy Grotowski, à l'avant-garde du théâtre américain (Schechner, Schumann, Living Theatre), aux débuts du théâtre des images et des sons de Robert Wilson, à la scène contemporaine de langue allemande (Marthaler, Goebbels, Castorf, Rimini Protokoll...). L'accent est plutôt placé sur la présence scénique de l'acteur ou de l'actrice, sur son corps mortel libéré du personnage immortel, sur la puissante interaction avec le public en tant qu'unique constellation théâtrale importante. Cette argumentation peut, dans une certaine mesure, se référer à la notion de « pré-expressivité » (Barba et Savarese) dans le sens de l'articulation de l'énergie scénique qui précède toute manière interprétative personnelle ou culturellement codifiée.

L'une des sources de cette tendance est la déconstruction du personnage dramatique issue du doute philosophique envers le concept métaphysique de sujet, déconstruction qui a cours dans le drame et le théâtre tout au long du 20^e siècle. « La mort du personnage » (Elinor Fuchs) est un processus qui commence déjà à la fin du 19^e siècle par la fragmentation du personnage en plusieurs de ses manifestations symboliques dans les *dream-plays* de Strindberg et se termine dans les pièces actuelles où le personnage n'est souvent plus du tout « personnage » (dans le sens de la représentation d'une entité psychologique), mais une plateforme de langage indifférenciée (position, perspective...), derrière laquelle peuvent se dissimuler un individu ou un groupe, un homme ou une femme, une idée philosophique ou une réalité psychologique, ou quelque chose de tout autre – comme dans « les pièces de théâtre (qui ne sont) plus dramatiques » (Gerda Poschmann) d'Elfriede Jelinek. Cette tendance dans l'écriture contemporaine de théâtre peut être mise en relation avec le « théâtre postdramatique » (Hans-Thies Lehmann) qui a fortement perturbé la représentation scénique de la fiction dramatique. Les textes dramatiques et/ou autres ne sont utilisés ici que comme matériel pour la création d'une partition intégrale de la représentation (« texte scénique » - Richard Schechner) dans laquelle tous les éléments (lumière, mouvement, son, concept de l'espace...) sont également importants.

Déplacer l'art du jeu de la représentation scénique de la fiction vers la présence « pure » et un échange d'énergie avec les spectateurs est, en effet, l'une des tendances générales du théâtre contemporain, artistiquement radical, qu'il garde un lien avec le

texte ou non. Dans ce théâtre, cette tendance se manifeste de manière transparente, mais elle est caractéristique de tout théâtre, comme le démontre éloquentement Erika Fischer-Lichte. Le jeu de l'acteur sur la scène oscille *sans cesse*, même dans une seule représentation, entre procédures de signification et « pure » manifestation corporelle (physique), entre représentation et présence, entre « signifier » et « être ». Ces oscillations sont, entre autres, le résultat de la perception et de la connaissance du spectateur : à un moment, le mouvement de l'acteur peut être vécu comme signe, à un autre comme de la spontanéité ou l'expression de l'énergie scénique. Cette thèse peut s'appliquer à tous les arts scéniques, et aussi à la danse moderne, par exemple, où nous pouvons suivre des oscillations à trois niveaux du corps : niveaux privé, professionnel et sémantique.

Comme hypothèse de départ pour une observation plus avancée, nous pouvons utiliser cette thèse dialectique d'Erika Fischer-Lichte sur la dualité de la position de l'acteur entre « présence » et « représentation ». Si nous acceptons alors qu'il est impossible que l'acteur soit constamment observé dans la fonction de représentation de la fiction – et que, dans la plupart des pratiques scéniques radicales et inventives des années soixante (et même plus tôt – Meyerhold, par exemple) cette fonction se déconstruit systématiquement – quels défis alors présente-t-elle à l'art dramatique? L'acteur instruit dans la technique de Stanislavski ou de son interprète aux États-Unis, Lee Strasberg, est-il prêt à réanimer cette dualité et à en jouer de manière créative? La conscience de soi-même de l'acteur (ou du danseur) à ce point de vue est-elle même nécessaire? Dans le théâtre contemporain, l'acteur ne nous est-il plus nécessaire? Doit-il laisser sa place à « performer »?

La dernière question est, semble-t-il, trop intransigeante (elle exigerait aussi la reformulation du titre du symposium en *L'acteur est mort, vive le « performer »*), car elle impliquerait que, dans le théâtre contemporain, nous avons besoin d'un interprète qui n'est pas acteur. Si nous nous en tenons littéralement aux hypothèses sur les oscillations constantes de la position de l'acteur entre « présence » et « représentation » alors, l'acteur nous est toujours nécessaire, mais différent, conscient de lui-même. Comme il est inopportun de tirer ici des conclusions, nous nous contenterons d'offrir des questions essentielles à la discussion :

- La conscience qu'a l'acteur/interprète de sa situation limite entre « présence » et « représentation (du personnage) est-elle nécessaire ou suffit-il que le spectateur acquière cette conscience dans la perception de la représentation et sur la base du concept qu'a le metteur en scène du « style » du jeu? L'acteur peut-il et doit-il seulement « être utilisé » pour le concept du metteur en scène qui ne se réalise/confirme que dans la réception du spectateur?
- Si l'acteur/interprète doit réanimer sa situation limite, comment y parvenir? Cette conscience de soi doit-elle se développer dans son éducation dramatique antérieure? Les techniques de Brecht, Meyerhold, Grotowski ou Barba sont-elles d'importance capitale pour que l'acteur se dispense de se focaliser (fixer) sur la fiction dramatique et le personnage et sa « psychologie »?
- Si l'entraînement/éducation antérieure n'est pas d'importance capitale pour que l'acteur réanime sa situation limite, cette conscience se réalise-t-elle alors dans le processus même du travail sur la représentation? Les ateliers ou un travail d'équipe constant avec les mêmes metteur en scène et collaborateurs (concept de « troupe ») est-il plus important pour ce processus que l'éducation antérieure? Cette méthode de travail est-elle possible dans le système des théâtres de répertoire?
- La question de la réanimation de la position limite de l'interprète entre présence et représentation (ou entre « spontanéité » et « technique ») existe-t-elle aussi dans les autres arts de la scène? L'interprète qui n'est pas instruit pour la scène (s'il vient, par exemple des arts visuels), ou l'interprète de danse moderne acceptent-ils et réaniment-ils plus facilement cette situation? Cette question est-elle même pertinente dans les traditions de la mise en scène qui n'appartiennent pas à la

- culture occidentale? À ce point de vue, quelle est la position de « l'acteur-expert » (Rimini protokoll) ou celle de l'amateur dans la pratique scénique actuelle?
- Ces efforts sont-ils utopiques? Cette propension à un concept de personnage dramatique et de sa psychologie est-elle une impulsion « naturelle » de l'acteur qui a son complice dans le penchant « naturel » du public pour la fiction dramatique, pour la perception du personnage et autres éléments du narratif? La seule constellation nécessaire d'une situation scénique – la relation acteur-spectateur – est-elle paradoxalement en même temps le principal obstacle à ce que le théâtre « s'émancipe » de la fiction de la représentation scénique?

Les collègues intéressés sont invités à envoyer le résumé de leur article (jusqu'à 500 mots) en anglais, français ou serbe aux adresses suivantes : ivan.medenica@gmail.com et dusana.todorovic@pozorje.org.rs avant le 1^{er} mars 2012 au plus tard. Il serait souhaitable que les textes complets (jusqu'à 5 000 mots) en anglais, français ou serbe soient envoyés avant le 1^{er} mai 2012 au plus tard. Les articles ne seront pas lus au cours du symposium, mais ils seront accessibles aux participants à l'avance, sur le site web de Sterijino pozorje (www.pozorje.org.rs) avec le matériel du symposium. On demande aux auteurs de ne présenter que les thèses et conclusions principales de leurs rapports sur une durée de 15 minutes pour qu'il reste assez de temps pour la discussion. Les participants auront à leur disposition équipement technique et soutien pour les présentations Power Point et DVD.

Le symposium se tiendra en anglais, français et serbe avec une traduction simultanée.

L'organisateur assume les frais de logement et ceux des billets d'entrée pour toutes les représentations du programme du festival ainsi que le transfert de et vers l'aéroport sur la relation Belgrade-Noví Sad-Belgrade. Le programme du festival sera accessible sur le site de Sterijino pozorje lors de l'annonce de la sélection (à la mi-mars 2012). Le logement sera assuré jusqu'à trois nuitées (arrivée le 25 mai et départ le 28) pour les participants venant d'Europe, et jusqu'à cinq nuitées pour les participants venant de l'extérieur de l'Europe.

Dr Ivan Medenica,
Président du symposium

Dušana Todorović,
Secrétaire du symposium