

La métamorphose du jeu de l'acteur

L'image d'une expérience

Zuzana Hlavenkova

Number 18, Fall 1995

Le regard du spectateur

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041268ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041268ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Hlavenkova, Z. (1995). La métamorphose du jeu de l'acteur : l'image d'une expérience. *L'Annuaire théâtral*, (18), 181–188. <https://doi.org/10.7202/041268ar>

Zuzana Hlavenkova

La métamorphose du jeu de l'acteur. L'image d'une expérience

Tandis que les fanatiques du régime se réjouissent de l'obéissance sans âme de la «majorité silencieuse», certains professionnels du théâtre ont essayé de glisser leurs «allégories» et «codes» sur la scène. Après tout, ce mode de communication avec le public est plus la règle que l'exception dans un régime totalitaire. Ce dont on ne peut pas parler directement et ouvertement, ce qui doit être passé sous silence fait son chemin sans se faire remarquer et, transformé, s'imprègne dans une allusion.

L'objectif d'imprégner la réalité dans des allusions et des symboles, dans des métaphores et des allégories, a souvent été moins accentué que l'empressement du spectateur à chercher sans cesse et trouver ses thèmes de préoccupation et ses humeurs nulle part ailleurs qu'au théâtre. La «nature imprévisible» de la réaction du public a souvent provoqué l'effroi du régime. La censure non seulement veillait pendant la préparation du spectacle en contrôlant sa forme, mais elle guettait aussi les réactions du public pendant les représentations. L'essence du théâtre est la relation entre la scène et le public. Sous le régime totalitaire tchécoslovaque, cette prémisse théorique a été, par conséquent, changée en une réalité théâtrale par une allusion, un sous-texte ou une allégorie.

De ce fait, en 1987, un régime totalitaire fatigué a permis de monter le *Dom Juan* de Molière sur la petite scène du studio «Nova Scena» à Bratislava, dans une forme inhabituelle pour les pièces de Molière. La pièce est centrée sur un personnage sceptique fatigué de la vie, joueur philosophe, pratiquant l'autodérision, au lieu d'être centrée sur le coureur de jupons aimant la promiscuité, maître de la vie, le jeune homme d'une vitalité admirable et intrépide qui prétend pratiquer la «stratégie de la collaboration amicale». Cette

forme grotesque de mise en scène, mais surtout la «joie de jouer» paradoxale dont la tactique et la stratégie constituent un «acte existentiel» direct, ont enthousiasmé les spectateurs. Ainsi, la relation scène-public essentielle a été rétablie, cette relation déterminante pour le théâtre dans laquelle l'homme se transcende lui-même, va au-delà des déterminismes qui l'entourent et auxquels il ne peut pas échapper dans la réalité.

Ce *Dom Juan* est un des spectacles qui se sont inscrits dans l'histoire du théâtre slovaque, non seulement parce qu'il a renouvelé les possibilités de l'expression théâtrale en supprimant le pathos, qui fait habituellement partie de l'approche classique, dans le jeu lui-même et dans la lecture du metteur en scène, mais surtout parce qu'il a exprimé un point de vue détaché sur le fanatisme de l'hypocrisie qui, dans ces années-là, représentait une vraie peste dans la vie sociale, un virus destructeur et dévastateur pour les individus et leur personnalité.

«Nous vivons tous dans la peste», a dit Albert Camus, et il a ajouté: «Je sais que chacun porte la peste en lui, puisque personne au monde n'est protégé contre elle... Ce serait bien d'avoir encore une troisième catégorie, la catégorie des médecins, mais nous ne rencontrons pas souvent ce type-la de gens...»

Dans le *Dom Juan*, Molière est un médecin de ce type, soignant la peste. Grâce à Strnisko, Lasica (Dom Juan) et Labuda (Sganarelle), le spectacle monté à Bratislava en 1987 a montré des valeurs spirituelles détériorées d'une façon tellement concrète, objective et auto-dérisoire que, dans le rire qui accompagne continuellement le dialogue et donne le ton juste aux répliques, s'exprimaient non seulement le soulagement et la détente, mais aussi une terrible prise de conscience. La perte des valeurs, de toute sécurité morale, l'incrédulité totale exprimées par Dom Juan n'étaient pas l'expression d'une tension politique, mais cependant celle-ci y était comprise. Les frustrations politiques présentées sur scène n'étaient pas dominantes, mais étaient une conséquence, une partie implicite du traumatisme de l'individu dont les valeurs spirituelles avaient été réduites en cendres et dont l'instinct de conservation ne lui offrait qu'une issue, celle de rire de lui-même.

Une métaphore politique et l'espace pour les âmes humaines marchaient main dans la main. Milan Lasica joue son *Dom Juan* comme «un homme raisonnable» qui fait face aux vices de son époque. La morale pendant le post-stalinisme totalitaire était une narcose idéologique et elle a été dévastée à un point tel qu'il ne nous en est resté que quelques traces d'éléments éthiques dans le comportement social et individuel. La destruction de la morale de l'individu et dans la société dans laquelle nous vivons est l'héritage communiste le plus désastreux que le totalitarisme ait laissé sur notre territoire. Le fait que ce manque de valeurs morales était devenu de plus en plus marquant explique en grande partie l'immense succès du *Dom Juan* monté par V. Strnisko comme une pièce grotesque, deux ans avant la Révolution de velours.

C'est le débris de la jeunesse depuis longtemps passée. Une telle autodérision est typique du ton et du style de la mise en scène, ainsi que de la résonance de chaque personnage. Une méthode «archéologique» de la mise en scène du classique qui révère l'auteur posthume n'a rien à voir avec les créateurs du spectacle. Il s'agit pour ceux-ci, au contraire, de réactiver le classique par un travail en finesse sur l'actualisation du texte, de la parole, des motifs, des relations, des situations et de la mise en scène dans son ensemble.

L'intrigue serrée et la concentration de significations se joue dans le cadre de l'actualisation. La conception fondamentale des séquences et les dominantes du *Dom Juan* de Lasica et le *Sganarelle* de Labuda s'appuient sur l'expression dramatique de deux chaînes de significations qui s'associent. Ici, chaque mot a pour effet une réaction. Chaque geste a son étincelle strictement définie. Le caractère fragmentaire de ces séquences individualisées est interprété ici comme un principe associatif plaçant la vitalité de nouvelles situations et relations dans de nouvelles perspectives.

L'interférence la plus grave de cette mise en scène dans la pièce originale de Molière réside dans le changement apporté à la dernière partie de la pièce. Le metteur en scène y a créé une dominante réaliste qui, dans le contexte global, devient une métaphore de la résonance générale de la pièce. *Sganarelle* a le dernier mot dans cette représentation. Cependant, il ne réclame pas son argent,

son salaire mérité. Dans la mise en scène de Strnisko, Sganarelle est le porteur des critères d'évaluation. Il croit aux valeurs fermement établies, à la morale et à l'âme animant le corps. Un monologue sur l'âme est son credo. La représentation se termine par ce monologue. Néanmoins, le dernier geste est exécuté par Dom Juan. Dans la mise en scène réalisée à Bratislava en 1987, Dom Juan ne disparaît pas, comme il le mériterait, en enfer. Il s'en va vers la haute société à laquelle il est adapté par son fanatisme de l'hypocrisie.

À l'origine, le Sganarelle de Molière était un homme sain d'esprit, un pragmatiste et un brillant réaliste. Après que son maître eut coulé dans l'enfer (avec tous les effets de l'illusion baroque, c'est-à-dire du feu, de la fumée, des roulements de tonnerres sataniques et des éclairs), Sganarelle pleurait son salaire. La perte de son maître ne le préoccupait pas, parce qu'elle était juste. Le Sganarelle de Labuda ne pense pas à son salaire, son identité est plus importante pour lui que son salaire. Ce glissement de sens est essentiel. Alors que le final baroque de la pièce originale fait du personnage ambivalent de Dom Juan un vrai héros grâce à la vengeance du ciel, Strnisko accentue cette ambivalence. Dans sa mise en scène, Dom Juan se punit lui-même. Il nage dans le courant. «C'est la manière dont un homme intelligent fait face aux problèmes de son époque.»

L'ambiguïté de cette mise en scène est évidente. Non seulement Dom Juan, mais aussi Sganarelle, est un personnage ambivalent. De même, d'autres personnages, que ce soit le Mendiant, Dimanche ou Elvire, prennent des attitudes ambivalentes. L'ambivalence accentuée de Dom Juan se reflète sur une schizophrénie volontaire d'attitudes et la lassitude de vivre qui contredit la vitalité proclamée. Ainsi, le paradoxe se trouve au centre de l'attention, ce qui crée la base des modalités du grotesque.

L'ambivalence des attitudes et la dérive intérieure de chacun des personnages de cette mise en scène créent la base de l'évolution de la tension de l'histoire et sont la source fondamentale du conflit résolu par la pièce. Ce mélange explosif est continuellement maintenu en état d'alerte. La dispute permanente entre deux visions du monde, celle de Dom Juan et celle de Sganarelle, est l'aspect phénoménal du thème. Alors qu'à son époque, la pièce *Dom Juan* était

interprétée comme une «Lehrstück» jésuite ayant des ambitions de propagande, à notre époque, elle devient une pièce qui résout les problèmes de notre civilisation, les questions de responsabilités face à nos actes.

Le Théâtre du Korzo, une troupe dont les membres étaient des diplômés de l'Académie d'art dramatique et de musique de Bratislava, qui avaient des opinions communes sur le théâtre, a été fondé à l'époque du «socialisme à visage humain» (1968-1969) comme le premier Théâtre indépendant en Slovaquie. L'élément central d'expression était une auto-ironie sceptique et un humour qui caractérisait l'histoire en relativisant les valeurs et en remettant en question les sujets tabous. L'emphase essentielle de l'expression était l'humour et le grotesque. Les professionnels du Théâtre du Korzo donnaient à leur style le nom de réalisme grotesque. Dans leur conception, le réalisme apparaissait dans leur style pour deux raisons fondamentales: à l'époque des normes et des dogmes esthétiques socialistes, seul le réalisme n'était pas attaqué ouvertement (qu'il s'agisse du réalisme critique, psychologique ou surtout socialiste, le seul qui était accepté et pratiqué), le réalisme comme outil descriptif, comme réalité extérieure linéaire et schématique. Et aussi parce que le réalisme, de différentes façons, dépeignait la réalité comme un ensemble de circonstances certaines. L'adjectif «grotesque» était beaucoup plus précis, il s'adressait davantage à la substance du contenu et de l'expression ainsi qu'aux moyens d'expression des acteurs et des metteurs en scène (d'un total de 8 pièces) jusqu'à ce que le Théâtre soit dissous sur l'ordre du ministère de la Culture qui a admis les réserves faites par l'ambassadeur soviétique concernant la mise en scène antisoviétique des pièces classiques russes de Gogol, Ostrovsky et Tchekov.

Le Théâtre du Korzo a donc été dissous après l'invasion des troupes russes et la liquidation du «socialisme à visage humain». Puis a suivi une période de normalisation (depuis 1971) qui a rétabli le dogme du réalisme socialiste dans toute sa puissance.

Les vingt ans de communisme d'après-guerre en Tchécoslovaquie se sont reflétés en Slovaquie comme un lavage de cerveau socialiste-réaliste. Le résultat en a été que la méthode de Stanislavski a été instituée comme l'unique

norme/dogme acceptable sur les scènes des théâtres d'État (les théâtres privés n'existaient pas) qui, par conséquent, faisaient une propagande socialiste. La seule échappatoire possible à la prison de ce dogme (tel qu'il était interprété par les disciples de Stanislavski, comme Toporkov et autres) était la fuite dans un réalisme psychologique et les pièces des classiques russes ou de Shakespeare ainsi que les pièces antiques. L'exploration des motivations intérieures, des actes de l'être humain, ainsi que les motivations à la base des pièces, l'intériorisation des personnages et l'introspection des problèmes et la réflexion sur soi-même représentaient une possibilité pour les professionnels du théâtre de se réaliser eux-mêmes à travers leur art.

À la fin des années 1960, le climat politique s'est à nouveau détendu, rendant possible une certaine extériorisation de besoins jusqu'alors secrets et étouffés: s'exprimer en remettant complètement en question les «demi-vérités» haïes. Le pathos obligatoire auparavant, en combinaison avec le réalisme socialiste marqué par la prudence et par l'imitation intentionnelle, qui protégeait les professionnels du théâtre contre les attaques et la vulnérabilité, est devenu un fardeau inutile. La destruction des tabous était montrée clairement par la jeune génération d'acteurs qui commencèrent non seulement à explorer l'expression verbale, mais aussi à accentuer pleinement l'expression non verbale et les finesses de l'art de détailler les significations. La pantomime et la danse expressive, introduits comme éléments du jeu dramatique, ont enrichi le théâtre avec tout un éventail d'expressions non verbales contenant de nouveaux éléments.

Le réalisme est devenu une formule magique et, dans un certain sens, une malédiction pour l'art dramatique en Slovaquie. C'était aussi une des raisons pour lesquelles la déviation du réalisme choisie par les acteurs et les metteurs en scène du théâtre indépendant a dû être appelée «réalisme grotesque» plutôt que «jeu grotesque direct» ou «jeu du grotesque». Néanmoins, la substance réaliste, qui ressemblait à une «trampoline» du réalisme, et les réactions contre elle, était toujours présente. Cependant, on se trouve actuellement dans cette situation: un lien du destin qui ne permet pas, pas même aujourd'hui, de poursuivre le développement à travers une transformation réactive.

Les années suivant la Révolution de velours de 1989 ont été des années de «famine» pour les théâtres d'État officiels. Après l'enthousiasme des débuts pour la chute du régime socialiste et l'effondrement de l'idée du communisme, accueillis avec joie par les professionnels du théâtre, ces années artistiquement pauvres se sont avérées vides. Le public s'intéressait plus au théâtre politique qu'à des récits dramatiques dépeignant la réalité, récits qui étaient beaucoup moins théâtraux que la réalité elle-même. Les drames se jouaient dans la vie réelle avec une telle force que les théâtres en ont presque perdu leurs garanties de pouvoir vivre (si les subsides et le soutien de l'État accordés aux théâtres n'avaient pas existé). Un des théâtres indépendants les plus remarquables de Bratislava a célébré son quatrième anniversaire en mars 1995.

Ce théâtre, fondé une année d'après-révolution, a choisi le nom symptomatique de «Stoka» («Égout»). Son directeur et metteur en scène a clairement manifesté son rejet des théâtres conventionnels officiels et de leurs moyens d'expression. La «décomposition», l'idée clé à l'origine de ce théâtre, a été inscrite dans sa devise. La base de ce théâtre est le mouvement, et l'expression non verbale est un élément équivalent dans ses spectacle. Une imperfection intentionnelle manifeste la réaction contre la perfection technique des théâtres officiels dont le contenu est vide. L'authenticité est le pivot de tous les efforts de ce théâtre, tout comme elle était l'objectif principal du Théâtre du Korzo fondé dans les années 1960.

L'élément le plus fort du Théâtre du Stoka est cependant sa capacité à représenter avec fidélité (même s'il le fait dans un discours intentionnellement imparfait) les éléments essentiels de son époque et de se moquer du raffinement ainsi que d'attaquer la conformité non agressive des théâtres conventionnels.

Après les changements politiques en 1989, presque tous les membres de l'ancien Théâtre du Korzo commencèrent à jouer sur une des scènes du Théâtre National Slovaque. Cela a été l'une des raisons pour lesquelles le TNS a été la première institution à proclamer publiquement son approbation de la chute du régime communiste. Les professionnels du théâtre qui ne sont pas devenus

membres du TNS ont fondé deux nouvelles troupes: le Théâtre du Korzo et le Studio S.

Le besoin de se cacher derrière des symboles, des suggestions, des allusions ou une authenticité dissimulée dans les sous-textes et contextes, que le public comprenait spontanément, était devenu inutile et a soudain été ressenti comme quelque chose qui évitait le langage du théâtre.

Les théâtres indépendants ont réagi contre cette situation par la moquerie et par la remise en question des valeurs officielles. L'authenticité montrée sans que soient maîtrisées les techniques théâtrales (mouvement de scène, technique oratoire, capacité d'exprimer les relations et maîtrise de la technologie de la scène en tant que connaissances de base d'un professionnel du théâtre) a été soudain réévaluée à la hausse comme élément des valeurs essentielles de l'expression théâtrale.

Les théâtres d'État officiels (jusqu'à maintenant ils représentent la majorité, recevant 60% des subsides) essaient de trouver de nouveaux thèmes afin d'attirer le public. L'un de ces thèmes est, par exemple, celui de la culpabilité et du partage de la culpabilité de l'homme vivant sous le régime communiste — le thème de la collaboration avec le régime. Le thème de la pièce *Karate Billy*, écrite par Klaus Pohl, mise en scène au Théâtre National Slovaque, se révèle une nouvelle confession mordante de l'homme contemporain.