

AULA DE TEATRO

16

Cuadernos de Estudios Teatrales



Seminario de Estudios Teatrales

LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - I

La Cooperación Textual del Espectador

A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999

PATRICE PAVIS



Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito

JUAN CARLOS PÉREZ DE LA FUENTE

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA
VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR
TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE GRANADA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y ENSEÑANZAS PROPRIAS
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2000

PATRICE PAVIS

Pavillons-Sous-Bois -FRANCIA- (1947)

* Licenciado en Letras Modernas y Alemán por la Universidad de PARIS X. Doctor de III ciclo por la Universidad de LYON II con la tesis: "Problèmes de sémiologie théâtrale". Doctorado de Estado por la Universidad de PARIS III con la tesis: "Marivaux, à l'épreuve de la scène". Entre otros ha sido, Assistant y Maître de Conferencias en el Instituto de Estudios Teatrales de la Universidad de PARIS III. Sorbonne Nouvelle.

Actualmente es Profesor en el Departamento de Estudios Teatrales de la Universidad de PARIS VIII.

* Ha impartido conferencias y ha sido profesor invitado, entre otras, en las universidades de: San Diego, New York, Bratislava, Sydney, Melbourne, Munich, Helsinki, Sevilla, Frankfurt, Seul, Berlín, Tokyo y Málaga.

* Talleres y Puestas en Escena entre otros:

- Melbourne, Sydney: Julio 1988. *Les Trois Soeurs*.
- Sevilla: Septiembre 1992. *La Découverte de l'Amérique*.
- Bratislava: Junio 1996. Escena de *Méchante*.
- Helsinki, Academia del Teatro: Mayo 1997.

* Dirección editorial de las Revistas:

- Assaph (Tel Aviv)
- Teatro (Madrid)
- Performance Research (Aberystwyth, País de Gales)

* Entre sus publicaciones cabe señalar:

- *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1976.
- *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Editions Sociales, 1980.
Troisième édition revue et corrigée, Paris, Dunod, 1996.
- *Diccionario del Teatro - Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1984. Traducción española de Fernando de Toro de la versión aumentada de 1980.
- *Languages of the Stage-Essays in the Semiology of the Theatre*, Performing Arts Journal Publications, New York, 1982.
- *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, Presses universitaires de Lille, 1985.
- *Marivaux à l'épreuve de la scène*, Publications de la Sorbonne, Paris, 1986. (Prix Georges-Jamali).
- *Commentaire et édition du théâtre de Tchékhov*, Le livre de Poche, 1991.
- *Le Théâtre au croisement des cultures*, Corti, Paris, 1990.
- *Théâtre at the Crossroads of Culture*, Routledge, London, 1992.
- *Confluences. Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains*, Saint-Cyr, 1992.
- *The Intercultural Performance Reader*, Routledge, London, 1996.
- *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996.
- *La Dramaturgie de l'actrice*, Bruxelles, Ed. Degrés, 1998.
- "Théorie et pratique dans les études théâtrales à l'université" Théârt, Revue de l'UFR Arts de l'université de Paris 8.



Seminario de Estudios Teatrales

LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO - I

La Cooperación Textual del Espectador

A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999

PATRICE PAVIS



Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito

JUAN CARLOS PÉREZ DE LA FUENTE

UNIVERSIDAD  DE MÁLAGA
VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR
TEATRO

UNIVERSIDAD  DE CANTABRIA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD  DE GRANADA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y ENSEÑANZAS PROPRIAS
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2000

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Vicerrectorado de Cultura y Proyección Exterior.
Teatro

Tfnos.: 95 213 11 25 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

Director de Edición:

Francisco J. Corpas Rivera

Coordinan:

Francisco Valcarce - Francisco J. Corpas - María Ángeles Grande

Este decimosexto Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en la imprenta IMAGRAF de Málaga y se realizó su presentación pública en Málaga, el jueves 16 de noviembre de 2000, en la Mesa Redonda de Clausura del *Séptimo Ciclo de Conferencias Sobre Teatro Contemporáneo: LAS FRONTERAS DEL TEATRO. TERCER MILENIO-I.*

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

Introducción

Si algo define la teoría y la práctica teatral contemporánea es la nueva condición del espectador. Dado que la mirada de éste acaba constituyendo el acontecimiento escénico, más allá de bien arraigadas tradiciones logocéntricas y escenocéntricas se asume lo que, siguiendo la célebre profecía de Bernard Dort, podríamos denominar su emancipación, es decir, el abandono en las prácticas teatrales contemporáneas de la unidad orgánica del acontecimiento escénico en favor de la polifonía significante, caleidoscópica, del espectáculo, hirviente multiplicidad irreductible a cualquier categorización estricta.

Por otra parte, tras el descrédito del lenguaje prefigurado por las vanguardias, treinta años de teatro visual –teatro de imágenes que abandona la provocación para detenerse y profundizar en el goce estético del espectador, el desafío de sus hábitos perceptivos a través de nuevas estrategias sensoriales– han dejado paso a un teatro con vocación de palabra, lo que Georges Banu formulaba perspicazmente como paso del teatro reconciliado consigo mismo al teatro como minoría diseminada. Palabra de la tribu, palabra emblema, palabra como material de construcción, problemática, opaca: una vez aprendida la lección de las dramaturgias complejas reveladora de la incoherencia en múltiples planos en la que se pulveriza la diégesis, el espacio y el tiempo se diversifican arbitrariamente y el personaje se “desrealiza” como indefinible y procesual, ajeno a la lógica de la identidad, será el lector quien tenga que reconstruir en último término este discurso intencionalmente fragmentado.

En este sentido, en este décimosexto *Cuaderno de Estudios Teatrales* se recogen dos intervenciones excepcionales del VII Ciclo de Conferencias sobre Teatro (*Las fronteras del teatro. Tercer milenio*), celebrado conjuntamente en las Universidades de Málaga y Granada. Para la primera de ellas tuvimos el inmenso privilegio de contar con la presencia de uno de los teóricos actualmente más relevantes, el profesor de la Universidad de París VIII Patrice Pavis. Sobradamente conocido por sus contribuciones imprescindibles a la semiótica, su labor investigadora constituye un referente incuestionable en la actualidad, especialmente en lo que se refiere a la consideración del posicionamiento social, cultural y político del suceso teatral.

Su prolífica investigación, en constante cuestionamiento y compromiso con el pensamiento y la práctica teatral contemporánea, halla un exponente incomparable en su obra más consultada y difundida, el *Diccionario de Teatro* (1980; nueva edición de 1996), en el que, más allá de la dócil periodización, se nos proporciona, entre líneas, una verdadera historia de los instrumentos de la teatralidad, así como un inventario inapreciable, riguroso y complejo de las nuevas formas teatrales en su proyección interartística, intercultural e intermediática.

En lo que se refiere a la reflexión que compartió con nosotros, constituye una muestra más de su talante intelectual, donde el pragmatismo crítico se cimenta en una profunda base teórica. Y es que el Off de Aviñón puede ser una excelente excusa para valorar la singladura de una dramaturgia experimental ajena a los cauces institucionales. Ello le permite advertir la colaboración cómplice, paradójica o contestataria de las diferentes instancias de enunciación

escénica y la vitalidad de la última escritura dramática ajena a los grandes clásicos contemporáneos. Se recrea así un nuevo texto dramático desestructurado en el que muchas veces las palabras no se usan de acuerdo con su sentido, sino en función de su textura y volumen: enunciación y textualidad marcan un hito más allá de lo figural –la imagen como ilustración de un texto preexistente–.

Esto le lleva a concluir finalmente que los nuevos textos se prolongan en la escenificación, ya no sometidos a la visión autoritaria del director de escena, y es al espectador a quien corresponde “una transición suave entre la escritura y la representación”. Todo favorece una lectura transversal del espectáculo, el espectador elige el sentido: “después de haber sido maltratado por el absurdo, descerebrado por el agit-prop, asustado por el artaudismo, culpabilizado por el brechtianismo, este cliente difícil se ha convertido, con las nuevas tendencias de la escritura, en un cooperante dócil, en un confesor paciente, un alter ego discreto y comprensivo”.

Por su parte, la intervención de Juan Carlos Pérez de la Fuente, con una aquilatada trayectoria de dirección escénica y director del Centro Dramático Nacional desde 1996, resulta ser un excelente complemento a esta lección magistral de empirismo antiteórico y resistencia al imperialismo del lenguaje escénico, en cuanto que su responsabilidad en la política de gestión teatral viene respaldada por sus atrevidas puestas en escena, tales como *Pelo de tormenta* de Nieva (1997), premio ADE de dirección escénica de ese año; *San Juan* de Max Aub (1998), Premio del Público de Madrid al mejor director y Premio Cultura Viva de las Artes Escénicas; *La Fundación* de Buero Vallejo (1999); *La visita de la vieja dama*, de Dürrenmatt, recientemente, *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal, montajes que Juan Carlos Pérez de la Fuente, en una definición sucinta y exacta, auna en una misma “mirada angustiada pero lúcida sobre el hombre del siglo XX en un mundo caótico y aturdido”. De hecho, la crítica ha elogiado su innegable coherencia ética más allá de cualquier planteamiento estético.

Así, es especialmente destacable su elección de grandes autores españoles que no habían estrenado en circunstancias idóneas como Nieva, Max Aub o Buero Vallejo, desafío permanente para nuestra escena que responde al deseo de exploración de nuestra realidad teatral “sin complejos”. Por otra parte, entiende el teatro como gran arte colectivo que además de revisar autores “malditos” –asumir el pasado reciente y la desmesura crítica que ha sacralizado/satanizado los textos– ha de dar voz a los nuevos dramaturgos contemporáneos como Juan Mayorga o Ignacio García May, gran acierto que se refleja de manera coherente en la programación del C.D.N.

De su coherencia estilística dan cuenta sus arriesgadas materializaciones escénicas, de un estilo inconfundible, expresionista o “ceremonial”, como a él le gusta decir. Soslaya la tentación y las consecuencias de una estética realista en aras de lo que él denomina “teatro de rito”, ceremonial, oferente, iniciático, empeñado en una recuperación de los sentidos. Se trata en último término de la defensa del teatro como territorio de exploración, teatro cómplice de una nueva espiritualidad.

También él descubre en la dramaturgia contemporánea un cauce de recursos inagotable, un universo imaginario con el que establece una relación de complicidad, aún muchas veces desde lo grotesco y lo absurdo, principios de deformación de extraordinaria vitalidad teatral. Estéticas del desequilibrio y la fragmentación hallan así su precisa

correspondencia en un espacio heterogéneo, dinámico, permutable, móvil, poblado de elementos y seres heteróclitos e incompatibles, verdadero desafío a la unidad logocéntrica de la representación.

El espacio estalla. El descentramiento juega con la inestabilidad de los volúmenes, disuelve las coordenadas tranquilizadoras del antiguo cronotopo: la actividad de desciframiento y elección visual se delega inevitablemente en el espectador. Juan Carlos Pérez de la Fuente –generoso, comprometido, entusiasta, ágil en las respuestas– sabe muy bien que el placer teatral se relaciona con la opacidad del signo que se resiste a la transparencia dócil. El nuevo teatro, en sus textos y en su escena, acaba convitiéndose, en último término, en una meditación artística sobre la mirada del espectador.

María Ángeles Grande Rosales

*Profesora Titular del Dpto. de Lingüística General
y Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada
Directora del Aula de Teatro de la Universidad de Granada*

Noviembre, 2000

*La cooperación textual del espectador.
A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999*

Patrice Pavis

La cooperación textual del espectador. A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999.

En Aviñón, ese pasado, el último del siglo, se representaba incluso a autores vivos y, para algunos, bien vivos: más de doscientos cincuenta en el off, y una veintena larga en el in. Una buena, pero también una extraña selección en verdad, puesto que ya no se encontraba a los grandes clásicos contemporáneos como Sartre, Camus, Arrabal, Vinaver, Sarraute, Dubillard o Gatti e igualmente se notaba la ausencia de los autores más interesantes de estos últimos veinte años, representados en Théâtre Ouvert o publicados en Editions Théâtrales y en Actes Sud-Papiers como Anne, Bayen, Besnéhard, Bonnal, Bourdet, Carrière, Cixous, Colas, Copi, Cormann, Danan, Deutsch, Fichet, Gabilly, Jouanneau, Lagarce, Lebeau, Minyana, Novarina, Renaude, Rullier, Sarrazac, Schmitt. Solamente se nos proponía una única puesta en escena de las obras de Azama, Durif, Durringer, Grumberg, Lemahieu, Reza, Valletti, Koltès (tres versiones de Dans la solitude des champs de coton - En la soledad de los campos de algodón). Muchos de estos excelentes autores a los que les hubiese gustado seguir, sin embargo no estaban en la cita. Pero otros se encontraban bien presentes en el Palacio de los Papas, y en los alrededores. Y la Cartuja, convento y fortaleza, también resistía valientemente al abandono de nuestros contemporáneos.

La coopération textuelle du spectateur sur quelques mises en scène de texte contemporains à Avignon 1999.

A Avignon, cette année-là, la dernière du siècle, on jouait même des auteurs vivants et, pour certains, bien vivants : plus de deux cent cinquante dans le off, une bonne vingtaine dans le in. Etrange sélection en vérité, puisqu'on ne trouvait plus les grands classiques contemporains comme Sartre, Camus, Arrabal, Vinaver, Sarraute, Dubillard ou Gatti et qu'on notait également l'absence des auteurs les plus intéressants de ces vingt dernières années, joués à Théâtre Ouvert ou publiés aux Editions Théâtrales et à Actes Sud-Papiers comme Anne, Bayen, Besnéhard, Bonnal, Bourdet, Carrière, Cixous, Colas, Copi, Cormann, Danan, Deutsch, Fichet, Gabilly, Jouanneau, Lagarce, Lebeau, Minyana, Novarina, Renaude, Rullier, Sarrazac, Schmitt. On ne nous proposait qu'une seule mise en scène des pièces de Azama, Durif, Durringer, Grumberg, Lemahieu, Reza, Valletti, Koltès (trois versions de Dans la solitude des champs de coton). Bref, à part ces excellents auteurs, la modernité laissait à désirer, au Palais des Papes, et à l'entour. Seule la chartreuse, couvent et forteresse, résistait à l'abandon de nos contemporains.

Il fallut se rendre à l'évidence : ce festival n'est décidément pas le lieu où s'épanouit l'écriture contemporaine la plus novatrice. Et pour de bonnes raisons : cette vitrine n'est pas l'endroit où les metteurs en scène sont prêts à risquer leur réputation, car si elle est naissante (dans le off), il faut

Se sabe que el Festival de Aviñón no es un lugar consagrado a la escritura contemporánea. Y por buenas razones: este escaparate no es el lugar donde los directores están dispuestos a arriesgar su reputación, puesto que si ésta es reciente (en el off), primero hay que atraer a la clientela y si está asentada (en el in), no se debe espantar a la burguesía. Las condiciones de representación y de explotación de las compañías del off imponen una distribución reducida, esos innumerables *one (wo)man show*, esos decorados únicos para un teatro pobre más por necesidad que por elección. Y sin embargo, haciendo de la necesidad virtud, la pobreza de medios, la brevedad de la representación (alrededor de una hora) podrían ser bazas para una dramaturgia experimental. Ahorrarian la pesadez de una puesta en escena institucional y espectacular, impondrían una puesta en escena más cercana al texto dramático en cuanto a la puesta en espacio. Esto es lo que me impulsó, en cualquier caso, a ir a escuchar la buena palabra de unos veinte autores contemporáneos: la esperanza de que esta muestra reducida de escritores irreductibles entrañaría algunas tendencias de esta escritura y algunas formas de representarla con medida y modestia. Previendo, en este laberinto meridional de obras elegidas según los azares dirigidos de mi programación de una semana, un completo despiste, me proporcioné un esquema director simple, incluso simplista: el organigrama de la cooperación textual del lector de todo texto dramático(1). Este documento de identidad, que llevo siempre conmigo, me ayudaría - eso esperaba - si no a salir del laberinto al menos a comprender por qué danzamos siempre en círculo, en la ciudad de Aviñón^(*). Pero esto era sin contar con la extrema complejidad de los textos y la ronda infernal de las teorías, y tuve rápidamente que limitarme a la

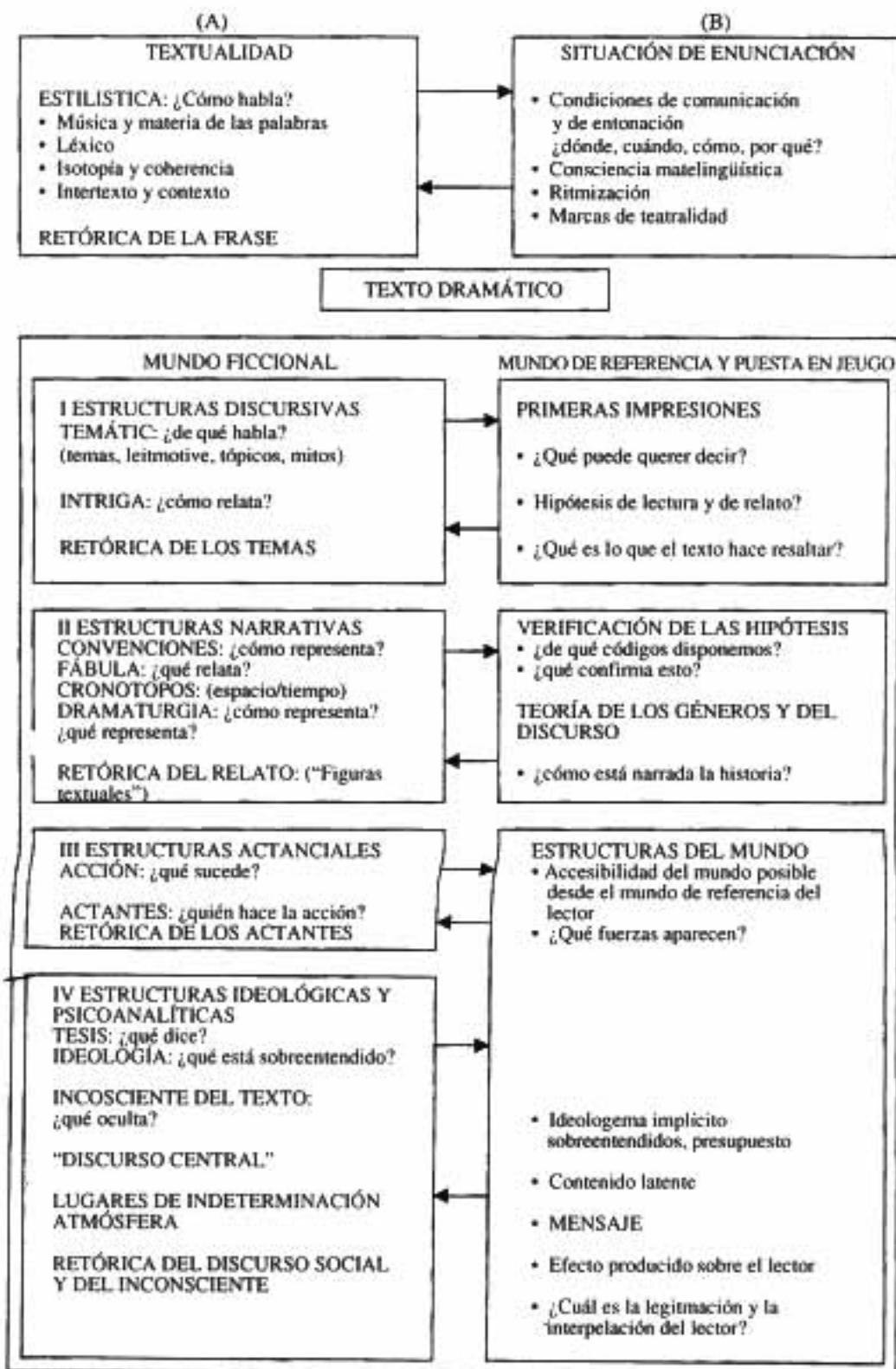
(*) El autor hace aquí referencia directa a la conocida canción "Sur le pont d'Avignon": sur le pont d'Avignon/on y danse tout en rond (nota de la traductora)

*d'abord attirer le chaland et si elle est établie (dans le in), il ne faut pas effrayer le bourgeois. Les conditions de jeu et d'exploitation des troupes du off imposent une distribution réduite, d'où ces innombrables *one (two)man shows*, ces décors uniques pour un théâtre pauvre plus par nécessité que par choix.*

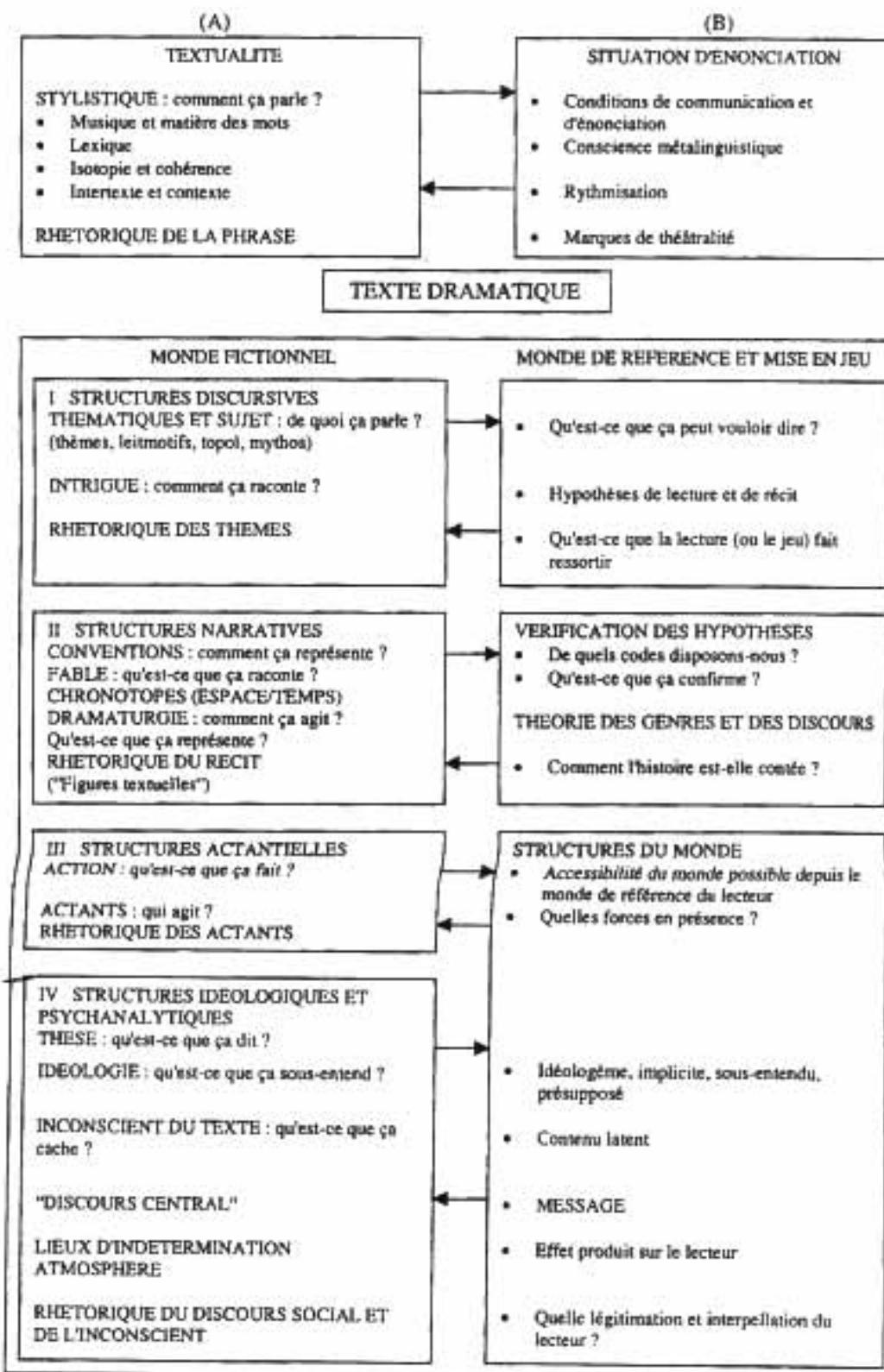
Et pourtant, faisant de nécessité vertu, la pauvreté des moyens, la brièveté de la représentation (une heure environ) pourraient être des atouts pour une dramaturgie expérimentale. Elles lui épargneraient la lourdeur d'une mise en scène institutionnelle et spectaculaire, imposeraient une représentation plus proche d'une mise en espace, en tension et en énonciation du texte dramatique. C'est ce qui me décida en tout cas à aller écouter la bonne parole d'une vingtaine d'auteurs contemporains : l'espoir que cet échantillon réduit d'écrivains irréductibles recélérerait quelques tendances de l'écriture contemporaine et quelques moyens de la représenter avec mesure et modestie. Anticipant, dans ce maquis méridional de pièces choisies selon les hasards dirigés de ma programmation sur une semaine, un dépaysement complet, je m'étais muni d'un schéma directeur simple, voire simpliste : l'organigramme de la coopération textuelle du lecteur de tout texte dramatique (1). Ce document d'identité, que je garde toujours sur moi, m'aiderait - espérais-je - sinon à sortir du labyrinthe du moins à comprendre pourquoi on danse toujours en rond, dans la ville d'Avignon. Mais c'était sans compter avec l'extrême complexité des textes et la ronde infernale des théories, et je dus vite me limiter à la seule question (IV B) de l'effet produit sur le lecteur-spectateur et de la manière dont celui-ci est interpellé, constitué et légitimé par le texte dramatique et sa mise en scène.

Concédons d'entrée que ce schéma de la coopération textuelle du lecteur (ou du spectateur) s'applique à la dramaturgie en général, notamment classique et moderne, et que l'écriture contemporaine se forge justement en

Esquema de la cooperación textual del espectador de todo texto dramático. Patrice Pavis



Organigramme de la coopération textuelle du spectateur de tout texte dramatique. Patrice Pavis



única cuestión IV B, la del efecto producido sobre el lector-espectador y de la forma en que éste es interpelado, constituido y legitimado por el texto dramático y su puesta en escena.

Concedamos de entrada que este esquema de la cooperación textual del lector (o del espectador) se aplica a la dramaturgia en general, principalmente clásica y moderna, y que la escritura contemporánea se forja justamente como reacción a las estructuras narrativas (II), actanciales (III) e ideológicas (IV), quedándose más bien en la superficie en cuanto a la textualidad (A) y la enunciación (B). Esta escritura contemporánea se pregunta "¿cómo habla (el texto)?" (A) más que "¿de qué habla?" (I), "¿qué relata?" (II) o "¿qué dice?", "¿qué se sobreentiende?", "¿qué oculta?" (IV). Las grandes cuestiones de la temática, de la dramaturgia, de la acción y del sentido político no son, sin embargo, excluidas; son solamente "desplazadas" (no se osa ya plantearlas) y encubiertas por las cuestiones más candentes y visibles de la textualidad y de la enunciación.

Limitando el examen de la cooperación textual del espectador a su eslabón final, el efecto producido sobre el lector/espectador, en IV B, se observa su interpellación por los mecanismos de la ideología y del inconsciente (según la teoría de Althusser (2)) y su legitimación hermenéutica. La interpellación le incita a captar, al menos a grandes rasgos, los mecanismos del sentido y de la retórica en todos los niveles: frase, temática, relato, acción, discurso social. El lector se sitúa en efecto como sujeto interpelado, en todas los niveles de la producción y de la recepción del texto (3), desde su génesis y su superficie (en A y B) hasta su legitimación hermenéutica e ideológica (en IV). Si los dos extremos de la cadena (A+B) y (IV A y B) son los peor conocidos y los más vagamente teorizados, es porque nosotros apenas llegamos a establecer su

réaction aux structures narratives (II, actantielles (III) et idéologiques (IV), en restant plutôt en surface, dans la textualité (A) et l'énonciation (B). Elle se demande plutôt : «comment ça parle ?» (A) que «de quoi ça parle ?» (I), «qu'est-ce que ça raconte ?» (II) ou «qu'est-ce que ça dit» (IV). Les grandes questions de la thématique, de la dramaturgie, de l'action et du sens politique n'en sont pas pour autant exclues ; elles sont seulement «déplacées» (on n'ose plus les poser) et recouvertes par les questions plus brûlantes et visibles de la textualité et de la mise en énonciation.

En limitant l'examen de la coopération textuelle du spectateur à son maillon final, l'effet produit sur le lecteur/spectateur, en IV B, on observe son interpellation par les mécanismes de l'idéologie et de l'inconscient (selon la théorie d'Althusser (2)) et sa légitimation herménéutique. L'interpellation l'incite à saisir, au moins dans les grandes lignes, les mécanismes du sens et de la rhétorique, à tous les niveaux : phrase, thématique, récit, action, discours social. Le lecteur se situe en effet en tant que sujet interpellé, à tous les étages de la production et de la réception du texte (3), depuis sa genèse et sa surface (en A et B) jusqu'à sa légitimation herménéutique et idéologique (en IV). Si les deux bouts de la chaîne (A+B) et (IV A et B) sont les plus mal connus et les plus vaguement théorisés, c'est parce que nous parvenons mal à établir leur lien : nous ne sommes pas habitués à voir dans le lecteur l'instance où tous ces niveaux convergent. D'où cette double question au lecteur/spectateur et au texte/spectacle :

- 1) Comment le lecteur coopère-t-il avec des textes dramatiques bien peu coopératifs, dont l'intrigue, la fable, l'action et le sous-texte n'apparaissent pas clairement, tant la surface du texte, sa stylistique et sa situation d'énonciation, en (A) et (B), sont opaques ?
- 2) Comment est-ce que le texte dramatique envisage, prévoit, interpelle et constitue son lecteur ? Comment la

conexión: no estamos habituados a ver en el lector la instancia donde todos los niveles convergen. De ahí esta doble cuestión al lector/espectador y al texto/espectáculo:

- 1) ¿Cómo coopera el lector con textos dramáticos, bastante poco cooperativos, cuya intriga, fábula, acción y subtexto no aparecen claramente, de tan opacas como son la superficie del texto, su estilística y su situación de enunciación, en (A) y (B)?
- 2) ¿Cómo el texto dramático aborda, prevee, interpela y designa a su lector? ¿Cómo la puesta en escena del texto confirma y concreta esta interpellación? Explica el texto o lo complica? ¿Y dónde se aloja, entonces, la imagen del espectador?

Para responder a estas cuestiones, examinaremos cómo la puesta en escena - esta enunciación escénica del texto (es decir su actualización en el contexto de la actuación)- ha procedido, especialmente disponiendo a los enunciadores (actores y colaboradores del director "presentes" en el espectáculo) y situando al espectador implícito (4) en el interior de la puesta en escena.

Pero ¿dónde se sitúa realmente el espectador? Ciertamente, el espectador empírico se queda sentado en su butaca, pero hay que imaginárselo también en el escenario o en el texto como uno de los actores de la enunciación escénica, interpelado explícita o implícitamente en un espacio y un tiempo concretos. Él se convierte entonces en un compañero de actuación para el actor, cooperando activamente en la construcción del sentido.

El efecto producido y la atmósfera

El efecto producido sobre el lector o el espectador es el resultado final de todo el proceso de elaboración del sentido, cuando éste consigue llegar al especta-

mise en scène du texte confirme-t-elle et concrétise-t-elle cette interpellation ? Explique-t-elle le texte ou le complique-t-elle ? Et où se loge alors l'image du spectateur ?

Pour répondre à ces questions, on examinera comment la mise en scène - cette énonciation scénique du texte (c'est-à-dire son actualisation dans le contexte du jeu) - a procédé, notamment en disposant les énonciateurs (acteurs et collaborateurs du metteur en scène «présents» dans le spectacle) et en situant le spectateur implicite (4) à l'intérieur de la mise en scène.

Mais où se situe, en effet, le spectateur ? Certes, le spectateur empirique reste assis dans son fauteuil, mais il faut aussi l'imaginer, sur scène ou dans le texte, comme un des acteurs de l'énonciation scénique, interpellé explicitement ou implicitement dans un espace et un temps concrets. Il devient alors un partenaire du jeu pour l'acteur, coopérant activement à la construction du sens.

L'effet produit et l'atmosphère

L'effet produit sur le lecteur ou le spectateur est le résultat final de tout le processus d'élaboration du sens, lorsqu'il finit par atteindre le récepteur ; c'est donc le transfert d'observations objectives sur la subjectivité du spectateur. En ce sens, c'est une notion bien vague et difficilement théorisable qui ne dépend plus d'un ou deux facteurs mais de la résultante de tous les facteurs, sans qu'il soit possible d'en suivre en détail leur impact et leur cheminement. Il est donc logique de lui faire correspondre une notion tout aussi vague et générale, celle d'atmosphère, conçue comme l'impression d'ensemble du texte ou de la scène, l'univers créé par eux à l'intention du spectateur. L'atmosphère possède ses lettres de noblesse, puisque Stanislavski en fait l'une des tâches du travail de l'acteur lorsqu'il crée son personnage et qu'elle finit par recouvrir l'ensemble de la scène. Le lecteur/spectateur part d'une impression

dor; es por tanto la transferencia de observaciones objetivas sobre la subjetividad del espectador. En este sentido, es una noción bastante vaga y difícilmente teorizable que ya no depende de uno o dos factores sino de la resultante de todos los factores, sin que sea posible seguir en detalle su impacto y su evolución. Es pues lógico hacerle corresponder una noción también vaga y general, la de atmósfera, concebida como la impresión de conjunto del texto o de la escena, el universo creado por éstos en honor del espectador. La Atmósfera posee sus cartas de nobleza, puesto que Stanislavski hace de ella una de las tareas del trabajo del actor cuando crea su personaje y puesto que ésta acaba recubriendo el conjunto de la escena. El lector/espectador parte de una impresión de conjunto en su evaluación del universo dramático y escénico. No realiza de manera consciente el conjunto de las operaciones descritas en nuestro esquema teórico. Sin embargo, necesita, antes de cualquier análisis, de esa síntesis para evaluar, incluso desde un punto de vista normativo, el texto o la puesta en escena. La primera impresión del lector/espectador es crucial: constituye un efecto de sentido y de sensualidad, le permite sentir una atmósfera que debe precisar y confirmar, que no para de modificarse, que él acepta y rechaza, pero que es completamente responsable del efecto producido. Evaluar la atmósfera, expresarla con palabras, obliga a interpretar tanto la posición de los enunciadores (autor, director, actor, escenógrafo, etc.) como el lugar implícito del espectador: la descripción del objeto depende por tanto de la posición del sujeto y a la inversa. El efecto producido y la atmósfera surgen a causa de la imposibilidad de diferenciar objeto y sujeto, producción y recepción. Tomaremos tres ejemplos fuertemente contrastados, marcados por la incertidumbre, el rechazo o la aceptación de la atmósfera propuesta por el texto.

En Leconte de Lisle le Réunionais (Leconte de Lisle el Reunionés), el espectador está durante mucho tiem-

d'ensemble dans son évaluation de l'univers dramatique et scénique. Il n'effectue pas consciemment l'ensemble des opérations décrites dans notre schéma théorique. Pourtant, il a besoin, avant toute analyse, d'une telle synthèse pour évaluer, y compris d'un point de vue normatif, le texte ou la mise en scène. La première impression du lecteur/spectateur est cruciale : elle constitue un effet de sens et de sensualité, elle lui permet de sentir une atmosphère qu'il doit préciser et confirmer, qui ne cesse de se modifier, qu'il accepte et rejette, mais qui est entièrement responsable de l'effet produit. Evaluer l'atmosphère, l'exprimer avec des mots, oblige à interpréter autant la position des énonciateurs (auteur, metteur en scène, acteur, scénographe, etc.) que la place implicite du spectateur : la description de l'objet dépend donc de la position du sujet et inversement. C'est de l'impossibilité de sérier objet et sujet, production et réception que surgissent l'effet produit et l'atmosphère. On prendra trois exemples fort contrastés, marqués par l'incertitude, le refus ou l'acceptation de l'atmosphère proposée par le texte.

Dans Leconte de Lisle le Réunionais, le spectateur est longtemps décontenancé par le ton du conservateur de musée, personnage joué par Sham's, qui est aussi l'auteur et le metteur en scène. Celui-ci nous fait visiter le monument et le trésor historique de l'île de la Réunion, le poète Leconte de Lisle (5). Comment l'entendre ? comme un enthousiasme exagéré et légèrement moqueur ou comme une admiration inconditionnelle et naïve ? L'évocation de ses amours d'enfance, de ses descriptions de la nature, de sa carrière littéraire a de quoi faire sourire, tant elle est «aux antipodes» de «notre» méthode parisienne pour briser les mythes, chasser les idoles et «chercher la petite bête». Peu à peu, l'auditeur s'habitue à cette présentation excessive, il juge que l'admiration prédomine et que l'enthousiasme n'est atténué que par un imperceptible persiflage qui ne va toutefois pas jusqu'à la critique. L'atmosphère donne la clé de toute mise en scène, elle unifie l'ensemble des indices, elle témoigne de

po desconcertado por el tono del conservador del museo, personaje interpretado por Sham's, que es además el autor y director. Este personaje, nos hace "visitar" al poeta Leconte de Lisle, (5) monumento y tesoro histórico de la isla de la Reunión. ¿Cómo entenderlo? ¿Como un entusiasmo exagerado y ligeramente burlón o como una admiración incondicional e ingenua? La evocación de sus amores de infancia, de sus descripciones de la naturaleza, de su carrera literaria pueden hacer sonreír, ya que está "en las antípodas" de "nuestro" método parisino para destrozar los mitos, despedir a los ídolos y "buscarle tres pies al gato". Poco a poco, el receptor se habitúa a esta presentación excesiva, juzga que predomina la admiración y que el entusiasmo sólo se atenúa por una imperceptible burla que no llega sin embargo a la crítica. La atmósfera da la clave de toda puesta en escena, unifica el conjunto de los índices, da testimonio de la actitud del director frente a sus elementos constructivos. Es por lo que la atmósfera es tanto una evaluación ideológica como la expresión de un estilo y una estética. Ahora bien, el efecto producido sobre mí por esta representación idealizada del poeta etéreo, según todos los clichés del romanticismo y del arte por el arte, estaba próximo a la incertidumbre, a la perplejidad y a la inquietud. ¿Es posible, me atrevía yo a preguntarme, que siendo Sham's originario y residente en la Reunión, no haya visto el problema intercultural, la cuestión post(?)colonial, la política de la diferencia racial, la situación muy poco "políticamente correcta"? ¿Y de dónde viene entonces esta persiflage, esta ligera ironía? ¿Somos nosotros, los semiólogos interculturales quienes exageramos?

El efecto producido sobre el receptor, por incierto que sea, y la percepción de la atmósfera no impiden evidentemente al espectador juzgar si la puesta en escena ha sabido interpretar el texto o el proyecto dramatúrgico de manera (para él) convincente. Libe-

l'attitude du metteur en scène face à son matériau. C'est pourquoi elle est autant une évaluation idéologique que l'expression d'un style et d'une esthétique. Or, l'effet produit sur moi par cette représentation idealisée du poète éthétré, selon tous les clichés du romantisme et de l'art pour l'art, était proche de l'incertitude, de la perplexité et du malaise. Est-il possible, osais-je me demander, que Sham's, pourtant originaire et résident de la Réunion, n'ait pas vu le problème interculturel, la question post(?)coloniale, la politique de la différence raciale, l'affaire très peu «politiquement correcte»? Et d'où vient alors ce léger persiflage ? Est-ce nous, les sémiologues interculturels, qui exagérons ?

L'effet produit sur le récepteur, aussi incertain soit-il, et la perception de l'atmosphère n'empêchent évidemment pas le spectateur de juger si la mise en scène a su interpréter le texte ou le projet dramaturgique de manière (pour lui) convaincante. Libre alors au spectateur de légitimer ou non la proposition de lecture. Parfois, le spectateur estime que la lecture a fait un véritable contresens sur l'atmosphère du texte, que la mise en scène s'acharne à le détruire, sans qu'on comprenne les raisons de ce jeu de massacre. Un exemple particulièrement réussi : l'adaptation pour la scène de La Première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules (6). La mise en scène a beau être cohérente, inventive, variée et amusante, elle paraît en contradiction flagrante avec notre écoute du texte ou sa lecture préalable. Non seulement le texte des courtes notations de Delerm est «doublé» systématiquement par des jeux de scène très appuyés, des objets illustrant le propos, des actions calquées sur le discours, mais le ton et l'atmosphère des textes n'ont pas été rendus. Les trois comédiens jouant les divers personnages sont très agressifs devant tout ce qui leur arrive (visites, promenades, travaux culinaires), alors que Delerm ne cesse d'évoquer au contraire les doux plaisirs de l'existence qu'il apprécie dans les petites choses de la vie. Si l'atmosphère, le sous-texte, l'humour

ra entonces al espectador de legitimar o no la propuesta de lecturas. A veces, el espectador estima que la lectura ha producido un verdadero contrasentido en la atmósfera del texto, que la puesta en escena se empeña en destruir, sin que comprendamos las razones de esta especie de pim, pam, pum. Un ejemplo particularmente acertado: la adaptación al teatro de La première gorgée de bière et autres plaisirs minuscules (El primer trago de cerveza y otros placeres minúsculos) (6). Por muy coherente, creativa, variada y divertida que sea la puesta en escena, se muestra en flagrante contradicción con nuestra audición del texto o su lectura previa. No solamente el texto de las cortas observaciones de Delerm es "doblado" sistemáticamente por acciones muy marcadas, objetos ilustrando la intención, acciones calcadas del discurso, sino que el tono y la atmósfera de los textos no han sido reproducidos. Los tres actores que interpretan los diferentes personajes se muestran muy agresivos ante todo lo que les ocurre (visitas, paseos, labores culinarias), mientras que Delerm, por el contrario, no cesa de evocar los dulces placeres de la existencia que aprecia en las pequeñas cosas de la vida. Si la atmósfera, el subtexto, el humor de los textos no han sido puestos de relieve por la puesta en escena, o solamente han sido puestos en contradicción, ¿qué se puede esperar del trabajo teatral? Si la transgresión es deliberada, debe al menos justificarse como lectura paradójica y fructífera, y no como contrasentido involuntario y sin interés.

Afortunadamente, la mayoría de nuestras puestas en escena han sabido encontrar la atmósfera justa, o al menos correspondiendo a nuestra lectura del texto (tal como nos es dado a entender o como lo conocemos). La enunciación, en particular el lazo entre el autor y el espectador, nos ha parecido naturalmente adecuada. El autor es representado por el director, y éste a su vez por los actores; el espectador se repre-

des textes n'ont pas été relevés par la mise en scène, ou seulement à contresens, qu'espérer encore du travail théâtral ? Si la transgression est délibérée, elle doit du moins se justifier comme lecture paradoxale et fructueuse, et non comme contresens involontaire et sans intérêt.

Fort heureusement, la plupart de nos mises en scène ont su trouver l'atmosphère juste, ou du moins correspondant à notre lecture du texte (tel qu'il nous est donné à entendre ou tel que nous le connaissons). L'énonciation, en particulier le lien entre l'auteur et le spectateur, nous a alors naturellement paru adéquate. L'auteur est représenté par le metteur en scène, lui-même étant représenté par les acteurs ; le spectateur représente à la fois lui-même et le groupe des autres. La rencontre se fait par l'intermédiaire de l'acteur, si celui-ci parvient à fictionnaliser la rencontre (il ne saurait évidemment la provoquer «réellement»). Or, une telle rencontre s'est produite dans le monologue tiré de Extension du domaine de la lutte de Michel Houellebecq dans l'adaptation de Guy Massuard et Jean-Pierre Guiner. (7) Le comédien établit un rapport très ironique au public, une adresse qui, comme toujours dans ce cas de figure discursive, joue sur l'ambiguïté de la parole : vient-elle du personnage ou du comédien ? «Je vous demande de vous souvenir», «Entrez dans le domaine de la lutte», «Je ne vous laisserai pas tomber», «Il se peut que vous soyez une femme» : ces adresses pourraient être celles du comédien, en fait elles viennent du roman et sont donc celles du personnage. La salle alors est éclairée, le comédien «décroche» et sort un instant du carré tracé sur la moquette verte, il provoque le public du regard, feint de lui confier ses secrets, de lui donner un couteau, de témoigner. Ce comédien est un virtuose de l'énonciation, car il varie sans cesse son attitude et son rapport au personnage / auteur / spectateur. Il élabore des théories sur le capitalisme et la schizophrénie ; il est à la fois le personnage du cadre, en complet gris, et un observateur, le narrateur du roman, celui qui

senta a sí mismo y al grupo de los demás. El encuentro se realiza a través del actor, si éste consigue hacerlo ficticio (no sabrá evidentemente provocarlo "realmente"). Ahora bien, tal encuentro se produjo en el monólogo sacado de *Extension du domaine de la lutte* (*Extensión del dominio de la lucha*) de Michel Houellebecq en la adaptación de Guy Massuard y Jean-Pierre Guiner (7). El actor establece una relación muy irónica con el público, una interpelación que, como siempre en este caso de figura discursiva, juega con la ambigüedad de la palabra: ¿ proviene ésta del personaje o del actor? "Os pido que recordéis", "Entrad en el dominio de la lucha", "No os dejaré caer", "Puede que usted sea una mujer": estas interacciones podrían ser del actor, de hecho provienen de la novela y son por tanto del personaje. La sala entonces se ilumina, el actor "arranca" y sale un instante del cuadrado trazado sobre la moqueta verde, provoca al público con la mirada, finge confiarle sus secretos, darle un cuchillo, atestiguar. Este actor es un virtuoso de la enunciación, ya que cambia sin cesar su actitud y su relación con el personaje /actor/espectador. Elabora teorías sobre el capitalismo y la esquizofrenia; es a la vez el personaje en la escena, con traje gris, y un observador, el narrador de la novela, el que comenta las acciones del héroe, una especie de super-Houellebecq, en el sentido en que se habría de super-ego que controla y reprime al ego. El personaje se siente así víctima de un desdoblamiento esquizofrénico y el actor se propone como sustituto del autor y como representante del público. División del ego que, por lo demás, corresponde extrañamente a la división del trabajo en este fenomenal equipo: Guy Massuard y Jean-Pierre Guiner han hecho la adaptación, este último, el actor, es responsable de la "concepción e interpretación" y un tercer enunciador, Philippe Guyomard, firma la dirección, participando todos así en la "adaptación para el teatro de la novela". No se sabría alterar mejor las huellas que condu-

commente les actions du héros, une sorte de sur-Houellebecq, au sens où on parlerait d'un Surmoi qui contrôle et réprimande le moi. Le personnage se trouve ainsi victime d'un dédoublement schizophrénique et le comédien se donne comme substitut de l'auteur et comme représentant du public. Division du moi qui, du reste, correspond étrangement à la division du travail de cette sacrée équipe : Guy Massuard et Jean-Pierre Guiner ont fait l'adaptation, ce dernier, le comédien, est responsable de la «conception et interprétation» et un troisième énonciateur, Philippe Guyomard, signe la mise en scène, tous participant ainsi à l'«adaptation pour la scène du roman». On ne saurait mieux brouiller les pistes conduisant de Houellebecq au spectateur. Le rapport de la représentation au public n'est plus seulement celui d'une fiction (protégée par le quatrième mur malgré la transgression hors du carré scénique), ni celui d'une insulte au public invectivé «pour de vrai», il se situe entre les deux, de manière ambiguë et indécidable. La place du spectateur en devient très instable et inconfortable ; comme tout spectateur il est soumis à la dénégation («ce personnage, c'est moi et ce n'est pas moi») mais, de surcroît, il ne parvient pas à identifier son modèle : est-ce l'auteur, le comédien, le narrateur ? Houellebecq a réussi à créer un nouvel «Etranger», au sens de Camus, un étranger de l'époque postindustrielle et postmoderne, une figure cynique et vulnérable. La complexité de la construction du spectateur et du personnage/étranger, rend bien l'atmosphère étrange et dérangeante du roman. Les positions discursives et énonciatives ont été remises en cause : les limites du jeu et de la réalité, de la fictionnalité et du monde de référence ont été souvent effacées. L'énonciation scénique - et singulièrement le rapport entre l'auteur et le spectateur - s'efforce la plupart du temps, comme ici, de déranger notre perception habituelle en proposant un dispositif paradoxal. Tout l'art de l'acteur-adaptateur et du metteur en scène a été de perturber le système de l'énonciation et de provoquer le spectateur face à cet étranger si familier.

cen de Houellebecq al espectador. La relación de la representación con el público ya no es solamente la de una ficción (protegida por la cuarta pared a pesar de la transgresión fuera del cuadrado escénico), ni la de un insulto al público increpado "de veras", se sitúa entre las dos, de manera ambigua e indecidible. El lugar del espectador se vuelve muy inestable e incómodo; como todo espectador, está sometido a la negación ("este personaje soy yo y no soy yo") pero, además, no llega a identificar su modelo: ¿es el autor, el actor, el narrador? Houellebecq ha conseguido crear un nuevo "Extranjero", en el sentido de Camus, un extranjero de la época postindustrial y postmoderna, una figura cínica y vulnerable. La complejidad de la construcción del espectador y del personaje, hace que la atmósfera de la novela se vuelva extraña y desconcertante. Las posiciones discursiva y enunciativa se han cuestionado de nuevo: los límites de la interpretación y la realidad, de la ficción y del mundo de referencia se ha desdibujado a menudo. La enunciación escénica - y especialmente la relación entre el autor y el espectador - se esfuerza la mayor parte del tiempo, como aquí, en descomponer nuestra percepción habitual proponiendo un dispositivo paradójico. Todo el arte del actor-adaptador y del director ha consistido en perturbar el sistema de enunciación y en provocar al espectador frente a este extranjero tan familiar.

Paradojas de la enunciación

Es verdad que toda enunciación es paradójica: Se sitúa allá donde no se le espera. Cada caso particular revela una paradoja. Daremos tres variante, una que trate de muertos que hablan (La Mastication des morts - La Masticación de los muertos), otra de marionetas que dialogan con su manipulador (Le rêve de votre vie - El Sueño de vuestra vida) y de otra de ideas que discuten (Conversations avec Antoine Vitez

Paradoxes de l'énonciation

Toute énonciation, il est vrai, est paradoxale : elle se situe là où on ne l'attendait pas. Chaque cas particulier révèle un paradoxe. On en donnera trois variantes, qu'il s'agisse des morts qui parlent (La Mastication des morts), des marionnettes qui dialoguent avec leur manipulateur (Le Rêve de votre vie) ou des idées qui se disputent (Conversations avec Antoine Vitez).

Il n'est qu'à lire, dans le programme de la mise en scène de Solange Oswald du texte de Patrick Kermann, La Mastication des morts, le titre du spectacle et les noms des collaborateurs pour se faire une idée de la complexité du dispositif d'énonciation, lequel ne comporte pas moins de neuf cadres :



Tant de dispositifs partiels déroutent ! Par quels cadres commencer et comment s'imbriquent-ils les uns dans les autres ? Sommes-nous à l'intérieur d'une exposition, d'une installation, d'un cloître ou d'un vrai cimetière ? Y a-t-il une mise en espace de ces différents dispositifs et en quoi consiste la mise en scène ? Est-ce encore, du reste, une mise en scène, puisque la scène est partout et nulle part et qu'il n'y a ni déroulement temporel imposé, ni intrigue, ni actions enchaînées ? Le plaisir du

-Conversaciones con Antoine Vitez).

No hay más que leer en el programa del espectáculo de Solange Oswald del texto de Patrick Kermann, La Mastication des morts (La Masticación de los muertos), el título del espectáculo y los nombres de los colaboradores para hacerse una idea de la complejidad del dispositivo de enunciación, el cual no comprende menos de nueve marcos.



¡Tantos dispositivos parciales desconciertan! ¿Por qué escenarios empezar y cómo se imbrican unos en otros? ¿Estamos en el interior de una exposición, de una instalación, de un claustro o de un cementerio? ¿Hay una puesta en el espacio de estos diferentes dispositivos y en qué consiste la puesta en escena? ¿Sigue siendo por lo demás, una puesta en escena ya que la escena está en todas y en ninguna parte y puesto que no hay ni desarrollo temporal impuesto, ni intriga ni acciones encadenadas? El placer del espectador consiste en preguntarse en todo momento en qué marco se encuentra y qué marco le ayudará a englobar y estructurar sus impresiones. El cuestionamiento del origen de la palabra justifica la multiplicación y la imbricación de las fuentes de la enunciación. Desen-

spectateur c'est de se demander à tout moment dans quel cadre il se trouve, et quel cadre l'aidera à englober et à structurer ses impressions. La mise en question de l'origine de la parole justifie la multiplication et l'imbrication des sources de l'énonciation. Déterrer les morts, leur attribuer des identités apparemment réelles, leur prêter des paroles authentiques au fort accent du terroir, faire circuler le public entre les cercueils ouverts, cela paraîtra peut-être d'assez mauvais goût. (A tel point d'ailleurs que le critique du Monde crut que les cris de protestation, «laissez-nous dormir en paix», venaient d'une maison voisine du cloître, et non du spectacle!). Mais, en réalité, la provocation et l'étrangeté proviennent bien d'une situation de parole inédite : un acteur fait le mort, tout en ressassant le même discours adressé on ne sait à qui ; un spectateur fait le vivant, il recueille ces témoignages en compatissant à ce spectacle de la mort ; il écoute les confidences comme on lirait une épitaphe sur une tombe. Une morte, jolie blonde un brin pâlichonne, s'adresse à moi seul, répète sa litanie à l'infini, avant de conclure par un «alors, à bientôt». Elle veut dire évidemment : «toi aussi, tu es mortel». Je presse la main de la défunte blonde, pour la rassurer, la faire revenir à la vie. Beaucoup d'auditeurs acquiescent à ces confessions, et n'osent pas abandonner le personnage. Les morts nous interpellent comme pour nous maintenir en vie. A la fin du spectacle, après le salut, acteurs et spectateurs se touchent spontanément. Tous l'ont échappé belle.

La très subtile mise en scène de Solange Oswald utilise l'installation comme un dispositif pour faire émerger et circuler la parole des morts, une parole simple, liée à l'essentiel, faite de la banalité des jours, mais tissée de mots que les vivants écoutent avec avidité. A certains moments les morts s'expriment en choeur ; ex-soixante-huitards, ou anciens combattants de la grande guerre : même combat !

terrificar a los muertos, atribuirles identidades aparentemente reales, prestarles palabras auténticas con fuerte acento campesino, hacer que el público circule entre los féretros abiertos, esto puede que parezca de muy mal gusto. (Hasta tal punto que el crítico de *Le Monde* creyó que los gritos de protesta, "dejadnos dormir en paz", provenían de una casa vecina al claustro, ¡y no del espectáculo!). Pero, en realidad, la provocación y lo extraño provienen más bien de una situación inédita de discurso: un actor hace de muerto, repitiendo insistente el mismo discurso dirigido a no se sabe quién; un espectador hace de vivo, recoge esos testimonios compadeciéndose de ese espectáculo de la muerte; escucha las confidencias como se leería el epitafio de una tumba. Una muerta, bonita, rubia, una pizca paliducha, se dirige a mí solamente, repite su letanía hasta el infinito, antes de concluir con un "entonces, hasta pronto". Quiere decir evidentemente: "tu también eres mortal". Aprieto la mano de la difunta rubia, para calmarla, para devolverla a la vida. Gran parte del auditorio consiente estas confesiones, y no se atreve a abandonar al personaje. Los muertos nos interpelan como para mantenernos con vida. Al final del espectáculo, después del saludo, actores y espectadores se tocan espontáneamente. Todo el mundo se ha librado de una buena.

La sutilísima dirección de Solange Oswald utiliza el montaje como una herramienta para hacer que emerja y circule el mensaje de los muertos, un mensaje simple, ligado a lo esencial hecho con la rutina del día a día, pero tejido de palabras que los vivos escuchan con avidez. En ciertos momentos los muertos se expresan en coro y los del 68 se consideran antiguos combatientes de la gran guerra. Lanzan el mismo grito: "¡La misma lucha!".

Estas palabras, restituidas colectivamente, producen a veces el efecto de una parodia de coro antiguo: las

Cette parole, restituée collectivement, fait parfois l'effet d'une parodie de chœur antique : les remarques sont dérisoires, la mort est déconsidérée. Tout l'art d'Oswald réside dans la précision des intonations et des voix dans cet oratorio parfaitement réglé : les morts mastiquent les mots, s'en nourrissent, s'en régénèrent, nous les servent. Ils ne peuvent plus échanger de paroles, mais ils disposent leurs mots dans des réseaux où ils prennent à chaque fois, et dans chaque cadre, une résonance spéciale. La parole est spatialisée, étalée impudiquement, elle est soumise à un dispositif plus spatial que temporel et actantiel. Solange Oswald a su trouver un nouveau type d'énonciation qui incite l'auditeur à mieux écouter les morts, à repenser son rapport à la mort, à saisir des bribes de ces mini-récits qui se sont installés dans ce lieu entier et qui finissent par s'envoler, comme si elles n'avaient été que des fantasmes des visiteurs.

*Il n'est pas certain, en revanche, que les personnages et les paroles du *Rêve de votre vie* de Daniel Lemahieu, dans la mise en scène de François Lazaro, échappent à l'englacement dans ce café délabré, leur seul lieu commun où ils se réunissent une dernière fois avant la fermeture de l'établissement. (8) Les trois « manipulateurs », à tous les sens du terme : l'élu adjoint au maire, le patron du bar et l'assistante sociale installent une cinquantaine de pantins de taille humaine qu'ils répartissent dans tout l'espace scénique, face au public. En quelques secondes, sur quelques mètres, Lemahieu réussit à concentrer la parole individuelle de toute une vie, parole gelée mais à vif et qu'on n'élimine pas si facilement. Une humanité grouillante, grotesque, mal ficelée, dessinée à grands traits de tags ou de graffitis, prend place devant nous, comme un portrait de famille qui serait l'image en reflet inversé d'une audience distinguée. L'installation n'en finit pas, elle est de fait la seule action scénique, répétée pour tous les personnages, accompagnés des quelques mots dans un patois inventé. On les pose devant nous pour mieux les intimider, les réduire au silence, démonter et ridiculiser*

observaciones son irrisorias, la muerte es ridiculizada. Todo el arte de Oswald estriba en la precisión de las entonaciones y de las voces en este oratorio perfectamente reglado: los muertos mastican las palabras, se alimentan de ellas, se regeneran, nos las sirven. Ya no pueden conversar, pero disponen sus palabras en redes donde adquieren cada vez, y en cada situación una resonancia especial. La palabra es repartida en el espacio, expuesta impudicamente, se muestra sumisa a una disposición más espacial que temporal y actancial. Solange Oswald ha sabido encontrar un nuevo tipo de enunciación que incita al oyente a escuchar con más atención a los muertos, y a replantearse su relación con la muerte, a captar trozos de estas minnarraciones que son montadas en todo este lugar y que terminan por desvanecerse, como si no fuesen más que fantasmas de los visitantes.

Por el contrario, no es cierto que los personajes y las palabras de Le Rêve de notre vie (Sueño de vuestra vida) de Daniel Lemahieu, en la puesta en escena de François Lazaro, escapan al azuzamiento en este café deteriorado, su único lugar común donde se reúnen por última vez antes del cierre del local (8). Los tres "manipuladores", en todos los sentidos del término: el adjunto al alcalde electo, el patrón del bar y el asistente social montan unos cincuenta títeres de tamaño humano que reparten por todo el escenario, frente al público. En unos segundos, en unos metros, Lemahieu consigue concentrar la palabra individual de toda una vida, palabra congelada pero viva y que no se elimina tan fácilmente. Una humanidad que bulle, grotesca, mal arreglada, dibujada a grandes trazos de tags o de grafitis, se sitúa ante nosotros, como un retrato de familia que sería la imagen invertida de una audiencia distinguida. La instalación no acaba, es en efecto la única acción escénica, repetida por todos los personajes, acompañados de algunas palabras en dialecto inventado. Se les coloca delante de

leurs rêves et leurs désirs archaïques, faire place nette pour les spéculations financières et politiques, nettoyer leur patois pour lui substituer une langue de bois de la «communication d'entreprise». Cet entassement de corps qui fait la part belle aux plasticiens aux dépens de la parole dramatique et théâtrale, étouffe un peu le spectacle en même temps que les personnages. Ceux-ci pourtant retrouvent par instant de leur vivacité populaire passée et ils s'humanisent. Ces archaïques, ces ratés, ces «jetables» n'expriment plus que le leitmotiv de leur vie, mais ils disent aussi leur volonté de survivre, leur faculté d'être «poli par l'amour». L'amour est impossible à dire, mais il faut l'oser, la passion n'est pas ridicule : «On n'est si vieux, si mal, on s'est pris, on s'aime. T'as qu'à penser que la passion n'a pas d'âge».

Au milieu de cette masse de pantins désarticulés, grimaçant d'une imbécillité heureuse, les manipulateurs disparaissent presque, et les spectateurs qui se sont habitués à leur immobilité massive, se trouvent comme absorbés dans l'objet qu'ils étaient venus contempler : l'identification n'est pas psychologique, elle est plastique : elle délaisse les trois acteurs-marionnnettistes, pour plonger dans la matière verbale, scénique, musicale, pulsionnelle et sociologique de l'art brut. C'est là une rencontre heureuse avec les façons abruptes de parler des personnages de Lemahieu, avec cette matière informe, verbale autant que corporelle, vivante et inusable de leur monde quotidien.

L'énonciation a ceci de paradoxal qu'elle doit faire le détour de la matière inerte des pantins avant de retrouver l'humanité du regard et de la parole. Ce qui oblige, au passage, le spectateur à reconsiderer les formes brutes et figées de la vie sociale, à tailler dans la masse les formes humaines et précieuses dont il a besoin.

L'énonciation a rarement, comme dans ce Rêve, cette violence paradoxale. La plupart du temps, elle a pour

nosotros para intimidarlos mejor, reducirlos al silencio, desmontar y ridiculizar sus sueños y sus deseos arcaicos, dejar sitio libre a las especulaciones financieras y políticas, pulir su dialecto para sustituirlo por un lenguaje estereotipado de la "comunicación de empresa". Este amontonamiento de cuerpos al que los plasticistas dedican la mayor parte del tiempo a expensas del discurso dramático y teatral, asfixia un poco tanto al espectáculo como a los personajes. Estos, sin embargo, recuperan por instantes su pasada vivacidad popular y se humanizan. Estos arcaicos, fracasados, estos desecharables, no expresan ya más que el leimotiv de su vida, pero hablan también de su voluntad de sobrevivir, de su facultad de ser "poli par l'amour" (Marivaux), educado para el amor. El amor es imposible de expresar, pero hay que intentarlo, la pasión no es ridícula: "No somos tan viejos ni tan malos, hemos elegido, nos amamos. No tenemos más que pensar que la pasión no tiene edad».

En medio de esta masa de títeres desarticulados, haciendo muecas de una felicidad imbécil, los manipuladores casi desaparecen, y los espectadores que se han habituado a su inmovilidad masiva, se encuentran como absorbidos por el objeto que habían venido a contemplar: la identificación no es psicológica, es plástica: abandona a los tres actores-mariqueteros para sumergirse en la materia verbal, escénica, musical, pulsional y sociológica del arte bruto. Es un encuentro feliz con las maneras abruptas de hablar de los personajes de Lemahieu, con esta materia deformé tanto verbal como corporal, viva e indestructible de su mundo cotidiano.

La enunciación tiene de paradójico que debe hacer el rodeo de la materia inerte de los títeres antes de recuperar la humanidad de la mirada y de la palabra. Lo que obliga, de paso, al espectador a reconsiderar las formas brutas y estereotipadas de la vida social, ta-

principale fonction de trouver une situation à l'intérieur de laquelle les paroles du texte prendront un certain sens. Dans *Conversations avec Antoine Vitez* (9) la mise en jeu de l'interview doit imaginer une scénographie, des locuteurs, une interprétation qui, à coup sûr, n'étaient pas ceux du vrai dialogue entre Antoine Vitez et Emile Copfermann, retranscrit probablement à partir d'un enregistrement (qui existe du reste peut-être encore). Il s'agit pour Daniel Soulier, le metteur en scène, de dramatiser, théâtraliser, humaniser un débat d'idées, passablement abstrait et n'intéressant au fond que les spécialistes, entre deux personnes aujourd'hui disparues, de reconstituer une rencontre réelle avec un jeu théâtral et des acteurs. Il faut donc imaginer de nouveaux énonciateurs grâce à de nouvelles «circonstances données», investir les longues explications théoriques de tics de comportement et de jeux de scène. Dans ce théâtre documentaire, l'ancienne énonciation de l'interview ne peut être reconstituée et il est donc inutile de rechercher une vérité historique dans les façons de parler des comédiens.

Daniel Soulier et Jean-Claude Durand se sont montrés très inventifs et humoristiques en imaginant pour leur personnage des actions physiques concrètes qui les aident à tenir en scène pendant ces longues élucubrations, et qui donnent au spectateur l'impression qu'on ne cessait jamais de faire du théâtre, de se jouer la comédie, tout en dissertant sur son avenir. «Vitez» par exemple couvre son visage d'un épais maquillage, se vêt d'une toge romaine ; «Copfermann», le non acteur, se déguise à un certain moment en Groucho Marx. Soudain le voici qui pose une boîte métallique de Coca-Cola sur le sol, puis qui l'écrase méthodiquement et rageusement avant de l'expédier, d'un coup de talon, au fin fond de la scène : c'est Saint Georges terrassant le dragon impérialiste Coca-Cola. Ces petits jeux de scène innocents ne sont pas simplement là pour meubler les échanges d'idées, ils caractérisent un comportement, une époque. La subtilité des idées, la vivacité de la

llar en la masa las formas humanas y preciosas que él necesita.

Muy pocas veces la enunciación tiene la violencia paradójica de este *Rêve (Sueño)*. La mayor parte del tiempo, la enunciación tiene como principal función encontrar una situación en la cual las palabras del texto tomarán cierto sentido. En Conversations avec Antoine Vitez (Conversaciones con Antoine Vitez) la representación de la conversación tiene que imaginar una escenografía, locutores, una interpretación que, sin duda, no eran los del verdadero dialogo entre Antoine Vitez y Emile Copfermann, transcrita de nuevo probablemente a partir de una grabación (que por lo demás quizás exista todavía). Se trata para Daniel Soulier, el director, de dramatizar, teatralizar, humanizar un debate de ideas, medianamente abstracto y que en el fondo no interesa más que a los especialistas, entre dos personas actualmente desaparecidas, de reproducir un encuentro real valiéndose de la interpretación teatral y de los actores. Por tanto, hay que imaginar nuevos enunciadores gracias a nuevas "circunstancias dadas", investir las largas explicaciones teóricas de tics de comportamiento y de interpretaciones. En este teatro documental, la antigua enunciación de la conversación no puede ser reconstruida y es por tanto inútil buscar una verdad histórica en las formas de hablar de los actores.

Daniel Soulier y Jean-Claude Durand se han mostrado muy inventivos y humorísticos imaginando para su personaje acciones físicas concretas que les ayudan a mantenerse en el escenario durante esas largas elucubraciones, y que dan al espectador la impresión de que no se deja nunca de hacer teatro, de interpretar la comedia, disertando sobre su futuro. "Vitez" por ejemplo cubre su rostro con un espeso maquillaje, se viste con una toga romana; "Copfermann", el no actor, se disfraza en un momento dado de Groucho

polémique, l'irréconciliabilité des points de vue sont pris en charge par la dialectique des actions physiques. L'art de la mise en scène consiste à doser les échanges, conflits, duels, rapprochements, en leur associant de petites actions physiques, souvent dérisoires, librement inventées, mais typiques d'un esprit ou d'une atmosphère. Oui le théâtre est chose concrète et sensuelle, le jeu de l'acteur n'a rien d'intellectuel. L'entraide amicale, la complicité d'un regard, la tendresse d'un geste, la qualité d'un silence valent tous les grands systèmes esthétiques et politiques : brechtisme, meyerholdisme, et autre marxisme.

Effet produit et construction du spectateur

Si l'énonciation se montre presque toujours paradoxale, s'affichant là où on ne l'attend pas, c'est tout simplement qu'elle aime à produire un effet de surprise. Et cet effet, qui touche le spectateur au terme du circuit de la coopération textuelle, est aussi ce qui le construit, ce qui dessine en creux ou en pointillé sa silhouette incertaine. Cette construction prend en compte ce que le spectateur apporte comme connaissance du monde, du théâtre, etc. Dans nos exemples d'Avignon, cette silhouette du spectateur est éminemment changeante : tour à tour ignoré ou apostrophé, ou les deux à la fois, il sera par exemple le confident, l'ami familier, le témoin actif ou passif, le dépositaire de l'énigme. Chaque texte, et a fortiori chaque mise en scène, anticipe un certain lecteur et un spectateur traité d'une manière bien spécifique et qu'il est utile de décrire pour mieux comprendre le texte et son lien au récepteur. La mise en scène n'est au fond qu'un dispositif pour adapter le texte interprété au spectateur anticipé.

1) Le spectateur ignoré

Dans *Bal-Trap*, de Xavier Durringer, quatre jeunes gens, deux couples, l'un qui se défait et l'autre qui se forme, s'affrontent verbalement et physiquement de manière

Marx. De repente coloca una lata de Coca-Cola en el suelo, acto seguido la aplasta metódicamente y con rabia antes de despacharla, con un puntapié, al fondo del escenario: Es San Jorge venciendo al dragón imperialista de la Coca-Cola. Estos pequeños e inocentes recursos escénicos no están ahí simplemente para adornar los intercambios de ideas, caracterizan un comportamiento, una época. La sutileza de las ideas, la vivacidad de la polémica, y la irreconciliabilidad de los puntos de vista corren a cargo de la dialéctica de las acciones físicas. El arte de la puesta en escena consiste en dosificar los intercambios, los conflictos, los duelos, los acercamientos, asociándoles pequeñas acciones físicas, a menudo irrisorias, inventadas libremente, pero típicas de un carácter o de una atmósfera. Si, el teatro es algo concreto y sensual, la interpretación del actor no tiene nada de intelectual. La ayuda mutua entre amigos, la complicidad de una mirada, la dulzura de un gesto, la calidad de un silencio valen por todos los grandes sistemas estéticos y políticos: Brechtismo, meyerholdismo, y marxismo.

Efecto producido y construcción del espectador

Si la enunciación se muestra casi siempre paradójica, exhibiéndose allá donde no se la espera, es simplemente porque a ella le gusta producir un efecto de sorpresa. Y este efecto, que alcanza al espectador al término del circuito de la cooperación textual, es además lo que lo realiza, lo que dibuja al huecograbado o al puntilleado su silueta incierta. Esta realización toma en cuenta lo que el espectador aporta como conocimiento del mundo, el teatro, etc. En nuestros ejemplos de Aviñón, esta silueta del espectador es eminentemente cambiante: a ratos ignorado o interpelado, o las dos cosas a la vez, será por ejemplo el confidente, el amigo íntimo, el testigo activo o pasivo, el depositario del enigma. Cada texto, y a fortiori cada

naturaliste, en s'inspirant des modes de représentation brute de la réalité (10). Par nature, la représentation naturaliste ignore le regard d'un spectateur, elle fait comme si le monde n'était pas en représentation et qu'on en montrait un extrait sur la scène, directement et sans l'arrangement de l'art. La pièce ne propose ni intrigue, ni fable, ni dramaturgie qui structurerait les rencontres des personnages. Elle choisit de montrer quelques moments de paroxysme ; elle constate le malaise de ces jeunes à la recherche de l'amour et les dépeint à la manière d'un romancier naturaliste : par petites touches, sans vue d'ensemble ni thèse explicite, à travers des dialogues qui caractérisent le milieu des jeunes, socialement et «tribalement».

La mise en scène de Giancarlo Ciarapica s'est sentie obligée de calquer un jeu naturaliste, vif, violent, bourré d'effets de réel empruntés à ce milieu. Il en résulte un jeu psychologique forcé, comme s'il fallait justifier corporellement la violence verbale et singer dans le jeu les comportements des jeunes. Pourtant la thématique de Durringer est au fond néoromantique : c'est la recherche et l'impossibilité de l'amour, le désir de fuir ou de s'isoler d'un contexte hostile pour trouver l'âme soeur. Que le couple n'arrive pas à rester ensemble ou qu'il se rencontre miraculeusement, il se débat, toujours dans les mêmes tourments et selon les figures récurrentes d'une rhétorique de la séduction-répulsion. Or, la mise en scène n'ose pas faire ressortir ces figures imposées, ces codifications et ces stratégies, ces rituels amoureux, ces lieux (presque) communs ; elle les masque au contraire par de faciles effets de réel qui font oublier l'art de l'écrivain ou qui produisent un art déficient, car les acteurs ne savent ni pleurer, ni tomber, ni fabriquer des états émotionnels crédibles et ils se contentent de crier. Le résultat est doublement négatif : le spectateur est à la fois ignoré, ce qui pourrait être un plaisir de voyeur, et frustré d'assister à une mauvaise reconstitution du réel. Le naturalisme échoue et le spectateur est dans une situation ambiguë, voire

puesta en escena, anticipa un determinado lector y un espectador tratado de una manera bastante específica y que es útil describir para comprender mejor el texto y su conexión con el receptor. La puesta en escena no es en el fondo más que un dispositivo para adaptar el texto interpretado al espectador anticipado.

1) El espectador ignorado

En Bal-Trap, de Xavier Durringer, cuatro jóvenes, dos parejas, una que se rompe y otra que se forma se enfrentan verbal y físicamente de manera naturalista, inspirándose en modos de representación bruta de la realidad (10). Por naturaleza, la representación naturalista ignora la mirada de un espectador, hace como si el mundo estuviese en representación y mostrásemos un extracto en el escenario, directamente y sin arreglo artístico. La obra no propone ni intriga, ni fábula, ni dramaturgia que estructuren los encuentros de los personajes. Elige mostrar algunos momentos de paroxismo; constata la desazón de estos jóvenes en busca del amor y los pinta a la manera de un romancero naturalista: con pequeñas pinceladas, sin visión de conjunto ni tesis explícita, a través de los diálogos que caracterizan ambiente de los jóvenes, social y "tribalmente".

La puesta en escena de Giancarlo Ciarapica se ha sentido obligada a calcar una interpretación naturalista, viva, violenta, llena de efectos de realidad tomados de ese ambiente. Resulta de ello una interpretación psicológica forzada, como si hiciese falta justificar corporalmente la violencia verbal e imitar en la interpretación los comportamientos de los jóvenes. Sin embargo, la temática de Durringer es en el fondo neorromántica: es la búsqueda y la imposibilidad del amor, el deseo de huir o de aislarse en un contexto hostil para encontrar el alma gemela. Aunque la pareja no llegue a permanecer junta o se encuentre milagrosamente, ésta se debate siempre

schizophrénique, puisqu'on lui demande à la fois d'être submergé par la vérité de la représentation et de se rendre compte de ses conventions et, dans le cas de cette mise en scène, de ses insuffisances techniques.

Un retour sur l'écriture de Durringer montrerait qu'elle n'est pas purement naturaliste, ou plus exactement, que le naturalisme a besoin de maîtriser les codifications du réel, les moyens conventionnels pour le signifier. Cette pièce, comme les autres de cet auteur, contient une codification des passions, avec ses scènes obligées et ses figures du «discours amoureux» (Barthes), mais ces procédés sont dissimulés sous une surface (A) et un mode d'énonciation (B) opaques qui cachent les structures du texte : les conventions (en II) sont donc masquées, l'action (III) est secondaire par rapport à la peinture des caractères, la thèse (IV), c'est justement de nier qu'il y en ait une. La mise en scène de Bal-Trap, à la différence des propres mises en scène de Durringer, n'a ni perçu ni suggéré ces codes, ces conventions et ces figures, elle a eu bien tort d'ignorer le spectateur et de ne pas l'impliquer dans l'utilisation des conventions. Elle l'a mal «construit» et guidé, car elle n'a pas su anticiper ce qu'il pourrait faire pour participer à la réception du naturalisme et de ses conventions cachées. Ainsi abandonné, le spectateur n'a pu qu'être déçu par la mise en scène : effet désastreux et abandon du spectateur et de ses facultés, tel a été le constat final.

La qualité des jeunes comédiens, très talentueux, n'est pas ici en cause, mais seulement l'erreur tactique de la mise en scène ainsi que le malentendu sur le naturalisme prétendu de Durringer. Un contre-exemple nous le dira : mieux vaut parfois la conventionnalité et l'artificialité du jeu que le naturalisme de la psychologie. En jouant Dans la Solitude des champs de coton, avec la mélodie vocale du rap, avec l'intonation et le style du français parlé par les jeunes beurs, Guerra Farid et ses comédiens, Ismail Yildezhaya et Houssire Benmaza, ont choisi une

en los mismos tormentos y según las figuras recurrentes de una retórica de la seducción-repulsión. Ahora bien, la puesta en escena no se atreve a destacar estas figuras impuestas, estas codificaciones y estas estrategias, estos rituales amorosos, estos lugares (casi) comunes; por el contrario, los enmascara con fáciles efectos de realidad que hacen olvidar el arte del escritor o que producen un arte deficiente, puesto que los actores no saben ni llorar, ni caerse, ni fabricar estados emocionales creíbles y se conforman con gritar. El resultado es doblemente negativo: el espectador es a la vez ignorado, lo que podría ser el placer de un mirón, y frustrado por asistir a una mala reproducción de la realidad. El naturalismo fracasa y el espectador se encuentra en una situación ambigua, incluso esquizofrénica, ya que se le pide a la vez estar inmerso en la veracidad de la representación y darse cuenta de sus convenciones y, en el caso de esta puesta en escena, de sus técnicas insuficientes.

Un análisis retrospectivo de la escritura de Durringer mostraría que no es puramente naturalista, o mejor dicho, que el naturalismo necesita dominar las codificaciones de la realidad, los medios convencionales para representarla. Esta obra, como las restantes de este autor, contiene una codificación de las pasiones, con sus escenas obligadas y sus figuras del "discurso amoroso" (Barthes), pero estos procedimientos se disimulan bajo una superficie (A) y un modo de enunciación (B) opacos que ocultan las estructuras del texto: las convenciones (en II) están, por tanto, enmascaradas, la acción (III) es secundaria en relación con la pintura de los caracteres, la tesis (IV) consiste justamente en negar que haya alguna tesis. La puesta en escena de Bal-Trap, a diferencia de las puestas en escena del propio Durringer, no ha percibido ni sugerido estos códigos, estas convenciones y estas figuras. Se ha equivocado al ignorar al espectador y al no implicarlo en la utilización de las convenciones. Lo ha

codification anti-naturaliste qui leur évite de jouer Koltès comme on le joue trop souvent : comme un document sur les banlieues (11). Car ces intonations, même si elles réfèrent à un milieu bien existant, n'ont rien de documentaire et d'ethnologique. Cette manière artificielle et ludique de rythmer le texte, la simplicité et la répétitivité de la gestuelle, la voix rocailleuse où corps physique et corps social se donnent à entendre dans leur étroite relation, la manière résolue d'aller jusqu'au bout des phrases sans vouloir leur donner mille nuances insondables, la codification des gestes qui dessinent ce dont parle le texte, tout ceci sert parfaitement la rhétorique et l'ironie du texte koltésien, souligne les lignes de force de la pièce et de cette fiction. Le spectateur excuse alors les maladresses de ces jeunes «comédiens amateurs» (programme), car elles contribuent à sa perception des règles du jeu, et lui donne une excellente entrée dans l'écriture koltésienne.

2) le spectateur apostrophé

L'inverse du naturalisme «aveugle» qui ignore royalement son récepteur : à saisir l'interpellation directe du spectateur par l'acteur, est un cas tout aussi rare et problématique, car si on ne saurait ignorer le public, il n'est pas facile, ni d'ailleurs possible, de s'adresser directement à lui. En effet, le spectateur aura du mal à admettre que le comédien puisse se défaire de son rôle et de la fiction, pour lui parler directement, ou alors il faut que ce soit à la suite d'un incident fâcheux (faire taire un auditoire bruyant ou lui demander de soutenir une cause politique ou syndicale). En revanche, le spectateur admettra avec plaisir que le personnage le prenne pour un partenaire à l'intérieur du monde fictionnel : l'apostrophe ne sera alors qu'une convention de jeu, un égard que le spectateur manifeste vis à vis de cet acteur qui le prend pour un autre, pour un des siens. Ce type d'adresse à un spectateur considéré comme un personnage fictif est fréquent au théâtre, dans la comédie avant tout. Dario Fo en a fait une de ses techniques préférées

"construido" y guiado mal, pues no ha sabido anticipar lo que éste podría hacer para participar en la recepción del naturalismo y de sus convenciones oculistas. Abandonado de esta manera, el espectador no ha podido más que quedar decepcionado por la puesta en escena: efecto desastroso y abandono del espectador y de sus facultades, ésa ha sido el acta final.

La calidad de los jóvenes actores, con mucho talento, no es objeto aquí de debate, sino solamente el error táctico de la puesta en escena, así como el malentendido sobre el naturalismo pretendido por Durringer. Un contra ejemplo nos lo confirmará: más vale a veces la convencionalidad y la artificialidad de la interpretación que el naturalismo de la psicología. Interpretando Dans la solitude des champs de cotton (En la Soledad de los campos de algodón) con la melodía vocal del rap, con la entonación y el estilo del francés hablado por los "beurs", jóvenes árabes, Guerra Farid y sus actores, Ismail Yildezhaya y Houssire Benmaza, han elegido una codificación antinaturalista que les evita interpretar Koltés como se interpreta demasiado a menudo: como un documento sobre los suburbios (11). Pues estas entonaciones, aunque hagan referencia a un ambiente que existe de veras, no tienen nada de documental ni de etnológico. Esta manera artificial y lúdica de hacer que el texto tenga un cierto ritmo, la simplicidad repetitiva de los gestos, la voz áspera donde cuerpo físico y cuerpo social se muestran en estrecha relación, la manera decidida de ir hasta el final de las frases sin querer darles mil matices insondables, la codificación de los gestos que dibujan lo que dice el texto, todo esto sirve perfectamente a la retórica y a la ironía del texto koltesiano, pone de relieve las líneas de fuerza de la obra y de esta ficción. El espectador perdona entonces las torpezas de estos jóvenes "actores aficionados" (programa), pues contribuyen a su per-

de jeu. Mais ce qu'on ne perçoit pas toujours, ce sont les glissements entre l'interpellation fictionnelle faite à un personnage qui peut se confondre avec un spectateur et l'interpellation réelle, politique, qui s'en prend aux spectateurs en tant que citoyens. Et les interférences qui ne peuvent mener qu'à des malentendus.

Dans Paroles de femmes, l'écriture de D. Fo et F. Rame, puis la mise en scène de Prosper Diss semblent couvrir toutes les possibilités de l'apostrophe (12). La «Femme seule» s'adresse à une lointaine interlocutrice dans l'immeuble d'en face, dont on ignore si elle entend, si même elle existe en dépit des paroles rapportées. Ce partenaire imaginaire que l'actrice situe par son regard dans ou au-dessus du public, devient un témoin et un appui pour son monologue. Il n'est pas fondamentalement différent des personnages invisibles que le personnage désigne par un regard et une interpellation et qu'elle situe cette fois-ci dans l'espace visible de la scène, à cette différence près que la femme seule ne peut avoir inventé le personnage du beau-frère à la main baladeuse, du mari tyrannique ou de l'amant lointain. L'important est que le spectateur accepte la convention de l'invisible pour les imaginer et les identifier et qu'il s'identifie à eux autant qu'à la femme seule.

Dans la seconde scène («Nous avons toutes la même histoire»), le spectateur est encore interpellé en tant que partenaire fictif du personnage de la femme, mais étant donné la gravité du sujet (l'avortement), il a déjà plus de mal à ne considérer la parole et le jeu que comme fiction et théâtralité : c'est en effet la personne et le citoyen, et non plus le partenaire de jeu, qui est touché par cette question. Bien davantage encore, dans la troisième séquence («le viol»), qui raconte, de manière insistante et pathétique, l'histoire d'un viol, il devient impossible au spectateur de se soustraire à sa responsabilité de citoyen et de personne morale. Une dernière étape est franchie dans «Mamma Togni» où le

cepción de las reglas de interpretación y lo introducen excelentemente en la escritura koltesiana.

2) *El espectador interpelado*

Lo opuesto al naturalismo "ciego" que ignora absolutamente a su receptor: a saber, la interpelación directa del espectador por el actor, es un caso igualmente raro y problemático, pues si bien es imposible ignorar al público, tampoco es posible dirigirse directamente a él. En efecto, al espectador le costará admitir que el actor pueda deshacerse de su papel y hablarle directamente, a no ser que esto ocurra después de un incidente molesto (hacer callar a un auditorio ruidoso o pedirle apoyar una causa política o sindical). Por el contrario, el espectador admitirá con placer que el personaje lo tome por un compañero dentro del mundo de la ficción: la interpelación, entonces, solamente será una convención de la interpretación, una consideración que el espectador manifiesta con este actor que lo toma por otro, por uno de los suyos. Esta forma de dirigirse a un espectador considerado como un personaje ficticio es frecuente en el teatro, en la comedia sobre todo. Dario Fo ha hecho de esto una de sus técnicas interpretativas preferidas. Pero lo que no siempre se percibe, son los deslizamientos entre la interpelación ficticia hecha a un personaje que el actor finge confundir con un espectador real, y la interpelación real, política, que la toma con los espectadores como ciudadanos. Y las interferencias que no pueden conducir más que a malentendidos.

En *Paroles de femmes* (*Palabras de mujeres*) la escritura de Dario Fo y Franca Rame, y después la puesta en escena de Prosper Diss parecen cubrir todas las posibilidades de la interpelación(12). La "mujer sola" se dirige a una lejana interlocutora en el inmueble de enfrente, de la que se ignora si oye, incluso si existe a pesar de las palabras devueltas. Este interlocutor

personnage de la vieille résistante prend directement le public à parti pour le mettre en garde contre le retour du fascisme. Ces quatre étapes vers une interpellation purement politique, et non plus esthétique, annulent peu à peu le théâtre et la fiction, pour recourir à une parole politique. Mais malheureusement, dans ce spectacle, plus la théâtralité baisse, plus l'ennui augmente. Plus l'actrice se rapproche du quatrième mur et se place sur le devant de son cercle, plus le message devient directement politique. Plus elle néglige les ressources du théâtre, plus l'imagination du spectateur reste littéralement à l'arrière-plan. Le codage de l'espace, dans cette mise en scène, est fait en fonction du rapport variable entre théâtre et politique. L'interpellation, en devenant directement politique et dirigée vers le spectateur concret, perd *ipso facto* sa fictionnalité et sa théâtralité, réduit le message à un espace de réflexion fixe et réduit, immobilise la comédienne et la limite à sa présence, sa voix, son regard. La «faute» n'en revient toutefois pas tant à la mise en scène qu'au texte de Dario Fo et Franca Rame ou peut-être au déphasage qui s'est produit entre le message politique et la façon de l'inscrire par le jeu dans un espace-temps qui ne correspond plus à nos attentes actuelles. Comme on le verra plus loin, la mauvaise vectorisation du message, son inscription approximative dans l'espace-temps de la scène est responsable d'un message trop lourdement politique, car détaché des moyens concrets et actifs du théâtre.

3) *Le spectateur entre fiction et réalité*

Il est rare de trouver, dans les textes comme sur la scène, seulement une adresse directe au spectateur, ou seulement une ignorance absolue du récepteur. La plupart du temps, la mise en scène alterne adresse et dénégation. Parfois, l'écriture dramatique se fonde sur cette oscillation : c'est le cas de la pièce de Mateï Visniec, *La Femme comme champ de bataille*, pièce à deux personnages, Kate, la psychologue américaine et Dorra, la Bosniaque violée (13).

imaginario que la actriz sitúa con su mirada en el público o por encima del público, se convierte en un testigo y en un apoyo para su monólogo. No es fundamentalmente diferente de los personajes invisibles, que el personaje señala con una mirada y una interpelación y que sitúa esta vez en el espacio visible del escenario, con la diferencia de que la mujer sola no puede haber inventado el personaje del cuñado de mano "larga", del marido tirano o del amante lejano. Lo importante es que el espectador acepte la convención de lo invisible para imaginárselo e identificárselo y que él se identifique con ellos tanto como con la mujer sola.

En la segunda escena («Nous avons toutes la même histoire» - "Todas tenemos la misma historia"), el espectador sigue siendo interpelado como interlocutor ficticio del personaje de la mujer, pero dada la gravedad del tema («l'avortement» - «el aborto»), ya le cuesta más considerar la palabra y la interpretación solamente como ficción y teatralidad: es en efecto la persona y el ciudadano, no ya el compañero de interpretación del personaje, quien está tocado por esta cuestión. Mucho más aún, en la tercera secuencia («le viol» - "la violación"), que cuenta de manera insistente y patética, la historia de una violación, resulta imposible al espectador sustraerse a su responsabilidad de ciudadano y de persona moral. Una última etapa es franqueada en "Mamma Togni", donde el personaje de la vieja resistente interpela directamente al público para ponerlo en guardia contra la vuelta del fascismo. Estas cuatro etapas encaminadas a una interpelación puramente política, no ya estética, anulan poco a poco el teatro y la ficción para recurrir a un discurso político. Pero desgraciadamente, en este espectáculo, cuanto más baja la teatralidad, más aumenta el aburrimiento. Cuanto más se acerca la actriz a la cuarta pared y se coloca delante de su círculo, más se convierte en directamente político el mensaje. Cuanto más descuida los recursos del teatro, más que-

L'œuvre présente en alternance des monologues durant lesquels Kate lit des fragments de son journal et des dialogues entre les deux femmes. Dans la mise en scène du Guy Rétoré, les monologues sont plutôt des moments de lecture à l'adresse du public, comme si celui-ci avait le droit d'être informé directement et objectivement par la psychologue ; à un seul moment, la Bosniaque se tournera elle aussi vers le public, pour lui décrire, non moins «scientifiquement» et avec un humour amer, «l'homme des Balkans». Les dialogues sont joués, en revanche, de manière dramatique, comme derrière un quatrième mur. Cette différence spatiale des énonciations, pour claire et systématique qu'elle soit, ne donne pourtant pas la clé de la pièce : les motivations de Kate restent obscures : cherche-t-elle à convaincre ou à dissuader Dorra d'avorter ? Pourquoi lui demande-t-elle son bébé ? Quant à la femme bosniaque, on saisit mal sa décision de «garder» son enfant, en n'avortant pas, puis en refusant de s'en séparer. Le fait est qu'on n'est plus en mesure de séparer l'objectif du subjectif, le dialogue du monologue, les victimes des bourreaux. Le spectateur ne dispose finalement plus de solutions toutes faites : ni sur le rôle des Etats-Unis, ni sur les motivations des personnes, ni sur le sens de leur confrontation.

4) Le spectateur, dépositaire de l'éénigme

Quel que soit le jeu instauré entre le texte et son lecteur, celui-ci reste hors de portée du texte, inatteignable. Le schéma de la coopération textuelle dessine certes les différents chemins qu'il est invité à emprunter, mais il n'est pas sûr qu'il parvienne toujours à dénouer l'éénigme, et à toucher au but - d'ailleurs quel but ?

Dans la plupart des textes contemporains, l'éénigme résiste et se renforce, au lieu de s'éclaircir, à chaque niveau. Dans une pièce comme La Dent noire de Yves Reynaud, mise en scène de Vincent Dhelin, elle ne sera jamais résolue (14).

da la imaginación del espectador literalmente en segundo plano. La codificación del espacio, en esta puesta en escena se realiza en función de la relación variable entre teatro y política. La interpelación, deviniendo directamente política y dirigida al espectador concreto, pierde ipso facto su ficcionalidad y teatralidad, reduce el mensaje a un espacio de reflexión fijo y reducido, inmoviliza a la actriz y limita su presencia, su voz y su mirada. El "error" no resulta sin embargo tanto de la puesta en escena como del texto de Dario Fo y Franca Rame, o quizás del desfase que se ha producido entre el mensaje político y la manera de circunscribirlo por medio de la interpretación en un espacio-tiempo que ya no corresponde a nuestras actuales expectativas. Como veremos mas tarde, la incorrecta vectorización del mensaje, su circunscripción aproximativa en el espacio-tiempo del escenario es responsable de un mensaje con demasiado peso político, en tanto que desligado de los medios concretos y activos del teatro.

3) *El espectador entre ficción y realidad*

Es raro encontrar, tanto en los textos como en el escenario, únicamente una interpelación directa al espectador, o únicamente una ignorancia absoluta del receptor. La mayor parte del tiempo, la puesta en escena alterna interpelación y denegación. A veces, la escritura dramática se basa en esta oscilación: es el caso de la obra de Matei Visniec, La Femme comme champ de bataille (La Mujer como campo de batalla), obra de dos personajes, Kate, la psicóloga americana y Dorra, la Bosnia violada (13). La obra presenta una alternancia de monólogos durante los cuales Kate lee fragmentos de su diario y de diálogos entre las dos mujeres. En la puesta en escena de Guy Rétoré, los monólogos son más bien momentos de lectura en la dirección del público, como si éste tuviese derecho a estar informado directa y objetivamente por la psicóloga; en un único momento, la Bosnia se volverá tam-

(I) L'intrigue, la manière de raconter est ici prise en charge, dans cette mise en scène, par un couple de gardiens de musée ou de policiers, se relayant pour évoquer des souvenirs morcelés.

(II) La fable qu'ils évoquent vaguement est celle d'un accouchement dont on saisit mal s'il est narré par le nouveau-né ou par un enfant de neuf ans, qui accède à la vie, ou à la conscience, à la suite de cet événement traumatisque.

(III) Les forces agissantes ne sont ni définies ni montrées, mais seulement évoquées par les deux gardiens.

(IV) Le discours central est celui d'une prise de conscience de la violence de la naissance et de la déportation.

Etant «descendu» à cette profondeur abyssale du texte, là où l'énigme est autant herméneutique qu'idéologique et inconsciente, où l'atmosphère angoissante pèse le plus lourdement, le lecteur remontera prudemment à la surface, en risquant des connections possibles entre différentes cases : le gardien idiot de ce musée conserve aussi la mémoire d'un événement historique - la déportation - qui tente de se faire oublier, c'est à nous d'imaginer la scène primitive de la violence et de la naissance. Le spectateur n'a ici aucune certitude sur le texte, il est comme un visiteur de musée, aux yeux bandés, guidé par un gardien ignare. Son seul espoir de comprendre est d'observer, en A et B, la façon dont l'écriture s'organise en une longue phrase, avec ses unités, ses coins et recoins, sa matière verbale et rythmique. La mise en scène de Dhelin a pris grand soin de figurer et de caractériser les énonciateurs du texte (dont on ne sait pas s'ils en sont aussi les protagonistes) : le grand garçon maigre, complexé et simplet, la jeune fille fluette mais décidée. Les comédiens, excellents dans leurs hésitations et leur construction de l'énigme inquiétante, varient sans cesse

bién hacia el público, para describirle, no menos "científicamente" y con un humor amargo, "al hombre de los Balcanes". Los diálogos son interpretados, por el contrario, de manera dramática, como detrás de una cuarta pared. Esta diferencia espacial de las enunciaciōnes por clara y sistemática que sea, no da sin embargo la clave de la obra: las motivaciones de Kate permanecen oscuras: ¿Pretende convencer o disuadir a Dorra de abortar? ¿Por qué le pide su bebé? En cuanto a la mujer bosnia, no se comprende bien su decisión de "conservar" a su hijo, no abortando, y negándose a separarse de él. El hecho es que ya no estamos en condiciones de separar lo objetivo de lo subjetivo, el diálogo del monólogo, las víctimas de los verdugos. El espectador finalmente no dispone ya de soluciones estereotipadas: ni sobre el papel de los Estados Unidos, ni sobre las motivaciones de las personas, ni sobre el sentido de su confrontación.

4) *El espectador, depositario del enigma.*

Cualquiera que sea la interacción entre el texto y su lector, ésta queda fuera del alcance del texto, inalcanzable. El esquema de la cooperación textual traza ciertamente los diferentes caminos que el lector está invitado a tomar, pero no es seguro que consiga siempre deshacer el enigma, y llegar a la meta -¿ a qué meta, por otra parte? .

En la mayor parte de los textos contemporáneos, el enigma se resiste y se refuerza, en lugar de aclararse, en cada nivel. En una obra como La Dent noire (El Diente negro) de Yves Reynaud, dirigida por Vincent Dhelin, éste no será resuelto nunca (14).

(I) La intriga, la manera de contar, corre en esta puesta en escena, a cargo de una pareja de vigilantes de museo o de policías, que se relevan para evocar recuerdos fragmentados.

leur mode d'énonciation : chuchotement à l'oreille d'un spectateur, discours depuis la malle, ou décalé sur un côté du hangar. L'impact de cette écriture et de cette mise en scène, juste et contenue, sur le spectateur est d'autant plus fort que ce dernier se construit à travers un imaginaire et un inconscient qui ne parviennent pas à se dire et à se libérer. En vingt minutes, ce magnifique petit spectacle bouleverse le spectateur parce qu'il a construit un système de l'énonciation qui relie toutes les cases du schéma de coopération, ce qui oblige à se poser toutes les questions imaginables, sans jamais briser le cercle herméneutique.

Pareille maîtrise de l'énonciation, dans le texte et sur la scène, est rare, à Avignon et ailleurs. Est-ce une coïncidence si, pour les plus grandes réussites de ce cru 99, la situation d'énonciation est plus proche de l'installation et des arts plastiques que de la parole en action et du drame ? Les personnages sont fermement installés dans des lieux propres à l'attente et au repos : cimetière pour Kermann et Oswald, café pour Lemahieu et Lazaro, Piernme et Diss, musée sans objet pour Reynaud et Dhelin, et Sham's, dortoir pour Boytchev. Les actions et les conflits ont été quasiment remplacés par des matériaux , des paroles gelées, des stéréotypes verbaux. Le dispositif statique n'empêche toutefois pas l'interpellation du spectateur, mais il ne s'agit plus d'une adresse brechtienne envoyée directement à l'auditoire pour lui faire la leçon. Démocratie oblige : à présent chacun choisit son sens.

Ce qui toutefois varie, d'une mise en scène à l'autre, c'est l'art de trouver pour le texte des moyens scéniques adéquats, une énonciation juste qui finissent par déboucher sur une interpellation, à la fois idéologique et inconsciente, du spectateur, conformément d'ailleurs à la théorie d'Althusser (15).

Les pièces de Kermann, Lemahieu, Reynaud, Houellebecq et Piernme ont trouvé des metteurs en

(II) La fábula que evocan vagamente es la de un parto del que no se aprecia bien si está narrado por el recién nacido o por un niño de nueve años que accede a la vida, o a la conciencia, después de este acontecimiento dramático.

(III) Las fuerzas activas no son definidas ni mostradas, sino única mente evocadas por los dos vigilantes.

(IV) El discurso central es el de una toma de conciencia de la violencia del nacimiento y de la deportación.

Habiendo "descendido" a esta profundidad abisal del texto, allí donde el enigma es tan hermeneutico como ideológico e inconsciente, donde la atmósfera angustiosa pesa con más fuerza, el lector subirá de nuevo con prudencia a la superficie, arriesgando posibles conexiones entre diferentes casillas: el vigilante idiota de este museo también conserva el recuerdo de un acontecimiento histórico - la deportación - que la gente hoy día prefiere olvidar. Nos corresponde a nosotros imaginar la escena primitiva de la violencia y del nacimiento. El espectador no tiene aquí ninguna certidumbre sobre el texto, es como un visitante de museo, con los ojos vendados, guiado por un vigilante ignorante. Su única esperanza de comprender está en observar, en A y B, la forma en que la escritura se organiza en una frase larga, con sus unidades, sus recovecos, su materia verbal y rítmica. La puesta en escena de Dhelin trata de representar y caracterizar a los enunciadores del texto (de los que se ignora si son también los protagonistas): el muchacho alto y delgado, acomplejado y simplón, la joven delicada pero decidida. Los actores, excelentes en sus vacilaciones y su construcción del enigma inquietante, cambian sin cesar su modo de enunciación: susurro al oído de un espectador, discurso desde el baúl, o desfasado en un lado del hangar. El impacto de esta escritura y de esta puesta en escena, justo y conteni-

scène, et donc des spectateurs, capables d'énoncer leurs textes avec la distance nécessaire à l'art, sans qu'elles aient eu besoin d'introduire une lourde métaphorisation, une «écriture scénique», comme dirait Planchon, pour faire passer le texte. Les écritures contemporaines (du moins celles des auteurs ici observés) supportent mal un commentaire métaphorique ou explicatif, elles s'appuient autant sur des mécanismes textuels très structurés et travaillés rythmiquement que sur le jeu très sobre de l'acteur qui n'a plus besoin de montrer et d'expliquer, et se concentre plutôt sur des esquisses rapides à la Copeau. Ces textes sont donc tendus par une dramaticité concentrée, au lieu d'être pénétrés par une théâtralité débordante.

Quelle que soit la solution trouvée pour interpréter les pièces, on ne saurait se défaire de la figure du lecteur, qui se dessine, plus ou moins clairement, à la lisière du texte, et de celle du spectateur qui valide ou invalide les propositions de jeu à la représentation. Lecteur et spectateur activent et lisent les conditions de communication et d'énonciation, de rythmisation, de dramatisation et théâtralisation. Mais comment les identifier, dans le texte ou la mise en scène ? Ils sont d'autant plus repérables et identifiables que le monde fictionnel (colonne A) est le résultat du processus et de la manière dont le monde de référence (B) a été travaillé, codifié, modélisé, théâtralisé grâce aux codes de jeu et aux conventions de représentation. Pour que le lecteur/spectateur soit identifiable, il faut donc que le réel apparaisse dans sa théâtralité, sa conventionnalité, son artificialité et sa codifiabilité. D'où l'importance des passages constants entre les deux colonnes et leurs cases.

Une incertitude demeure pourtant, malgré cette mise en relation des deux mondes à travers la mise en jeu : comment l'énonciation s'organise-t-elle ? comment le lecteur ou le spectateur l'active-t-il et, pour ainsi dire, à quelle vitesse circule-t-elle ? Pour le comprendre, on étudiera comment

do, sobre el espectador es tanto más fuerte cuanto que se construye a través de un imaginario y un inconsciente que no consiguen expresarse y liberarse. En veinte minutos, este pequeño gran espectáculo turba al espectador ya que ha construido un sistema de enunciación que relaciona todas las casillas del esquema de cooperación, lo que obliga a plantearse todas las cuestiones imaginables, sin romper jamás el círculo hermenéutico.

Tal dominio de la enunciación, en el texto y en el escenario, es raro, en Aviñón y en cualquier parte. ¿Es una coincidencia si, en los mayores éxitos de este crudo 99, la situación de la enunciación está más cerca de la instalación y de las artes plásticas que de la palabra en acción y del drama? Los personajes están firmemente instalados en lugares propios de espera y reposo: cementerio para Kermann y Oswald; café para Lemahieu y Lazaro, Piemme y Diss; museo vacío para Reynaud y Dhelin, y para Sham's; dormitorio para Boytchev. Las acciones y los conflictos han sido prácticamente sustituidos por materiales, palabras congeladas, estereotipos verbales. La disposición estática no impide sin embargo la interpellación del espectador, pero no se trata ya de un ruego brechtiano enviado directamente al auditorio para aleccionarlo. Democracia obliga: ahora cada cual elige su sentido.

Sin embargo lo que varía de una puesta en escena a otra, es el arte de encontrar para el texto medios escénicos adecuados, una enunciación justa que acaben desembocando en una interpellación, a la vez ideológica e inconsciente, del espectador, conforme, por otra parte, a la teoría de Althusser (15).

Las obras de Kermann, Lemahieu, Reynaud, Houellebecq y Piemme han encontrado directores, y por tanto espectadores, capaces de enunciar sus textos con la distancia necesaria en el arte, sin que éstas ha-

les composantes de la représentation, texte y compris, sont dynamisés par un processus que nous avons nommé «vectorisation» (16). Prenons cette imbrication et cette dynamique comme un théorème qu'il faut en quelque sorte énoncer en l'inventant.

LE THEOREME DE LA VECTORISATION

La communication non-verbale postule une continuité entre la posture, la mimique et la gestuelle ou «chaîne posturo-mimo-gestuelle»(3). Ce qui est vrai de la communication quotidienne l'est encore davantage de la mise en scène : les composants du spectacle, le corps de l'acteur, mais aussi sa parole et l'espace-temps de la scène sont coordonnés par cette chaîne, tractés par ce vecteur, dynamisés par ce chronotope. Cette chaîne consiste en un tissage permanent du texte, du mouvement, de la voix, du rythme, de la musique et de tous les éléments de la représentation. Les mouvements, les mots, les rythmes, les actions physiques prennent appui sur cette sous-partition qui porte le spectacle tout entier. Mettre en scène, c'est dissocier et défaire les éléments visuels et auditifs pour mieux les remonter, selon une autre orientation, un discursus original, une vectorisation spécifique. La deixis de l'acteur (sa présence corporelle et son inscription dans l'espace-temps), le défillement du temps (texte, musique, pauses, paroles, gestes), la suite des actions physiques en sont les vecteurs principaux, ils forment le «dessin des actions» (Meyerhold). Reconstituer cette chaîne, c'est une manière de renouer (avec) le texte : retrouver un texte anémié devenu au cours des années 70 et 80 (années dépressives et de l'après-68) asémantique voire aphone, «resserrer les boulons» (postmodernes), relier - il suffisait d'y penser ! - l'auteur au spectateur, vérifier une nouvelle fois la formule de l'Abbé d'Aubignac pour qui «parler, c'est agir».

L'énonciation scénique - et particulièrement le rapport spatio-temporel du comédien face au public - est indispensa-

yan necesitado introducir una pesada metaforización, una "escritura escénica", como diría Planchon, para representar el texto. La escritura contemporánea (al menos la de los autores observados aquí) soporta mal un comentario metafórico o explicativo, se apoya tanto en mecanismos textuales muy estructurados y trabajados rítmicamente, como en la muy sobria interpretación del actor que no ya necesita mostrar y explicar, y se concentra más bien en bocetos rápidos al estilo Copeau. Estos textos son por tanto tensados por un dramatismo concentrado, en lugar de ser penetrados por una teatralidad desbordante.

Cualquiera que sea la solución encontrada para interpretar las obras, es imposible deshacerse de la figura del lector, que se dibuja, más o menos claramente, en la delimitación del texto, ni de la del espectador que valida o invalida las propuestas de la interpretación en la representación. Lector y espectador activan y descifran las condiciones de comunicación y de enunciación, de ritmo, de dramatización y de teatralización. ¿Pero cómo identificarlos, en el texto o en la puesta en escena? Son tanto más localizables e identificables cuanto que el mundo de la ficción (columna A) es el resultado del procedimiento y de la manera en que el mundo de referencia (B) ha sido trabajado, codificado, modelado, teatralizado gracias a los códigos de interpretación y a las convenciones de representación. Para que el lector/espectador sea identifiable, es necesario por tanto que lo real aparezca en su teatralidad, su convencionalidad, su artificialidad y su codificabilidad. De ahí la importancia de las conexiones constantes entre las dos columnas y entre sus casillas.

Sin embargo, queda una incertidumbre, a pesar de esta relación entre los dos mundos a través de la interpretación: ¿cómo se organiza la enunciación? ¿Cómo la activa el lector o el espectador y, por así decirlo, a qué velocidad circula? Para comprenderlo,

ble à la revitalisation et à la refonctionnalisation du texte. L'important n'est pas la proximité spatiale, mais la relation instaurée entre l'objet esthétique et le regard du spectateur, surtout lorsque l'objet esthétique se transforme en un message politique adressé directement au spectateur, alors que celui-ci attendait plutôt une fiction. La confrontation entre acteur et spectateur n'est jamais celle de deux blocs homogènes, fiction contre fiction ou réalité contre réalité : chaque pôle mêle des éléments de fiction et des éléments de réalité dans des proportions variables et le travail de l'analyste consiste à faire le tri entre ces mélanges. Une tendance fictionnelle et théâtrale invite le spectateur à n'apprécier que le jeu et le savoir-faire dramatique et scénique, tandis qu'une tendance réaliste et idéologique l'incite à ne réfléchir que sur sa situation idéologique personnelle à l'aide des documents fournis par le texte et la scène. Une représentation théâtrale joue sans trêve de ces deux tendances. *Paroles de femmes*, dans la mise en scène de Prosper Diss, utilisait dans la première partie toutes les ressources de l'espace et du jeu pour évoquer ludiquement l'enfermement physique et mentale de la jeune femme, tandis que les troisième et quatrième parties, sur le viol et le fascisme, rapprochait le spectateur spatialement et émotionnellement en suggérant, sur un ton intimiste ou politique, les réalités quotidiennes du public (au risque de l'ennuyer par cette prise à partie larmoyante et idéologique).

La confrontation et la frontalité sont constitutives du jeu théâtral et du débat politique. C'est pourquoi les jeux de symétrie indiquent souvent les différences et les évolutions des situations. *Demain il fera jour* de Bernard Weber présente par exemple quatre époques (1937, 1962, 1970, 1995) à partir du dialogue de deux amis confrontés aux mêmes difficultés quotidiennes d'une époque à l'autre, l'exploitation restant la même, alors que seules les chansons, les façons de parler et les coiffures changent au fil des ans (17). Le cadre énonciatif et le regard sur l'histoire restent donc identiques, avec cette différence qu'en 1995 les deux protagonistes, le cadre au

estudiaremos cómo los componentes de la representación, texto incluido, son dinamizados por un procedimiento que denominamos "vectorización" (16). Tomemos esta imbricación y esta dinámica como un teorema que de alguna manera hay que inventar al enunciarlo.

EL TEOREMA DE LA VECTORIZACIÓN

La comunicación no verbal postula una continuidad entre la postura, la mimética y la gesticulación o "cadena posturo-mímico-gestual". Lo que es cierto de la comunicación cotidiana lo es aún más en la puesta en escena: los componentes del espectáculo, el cuerpo del actor, y también su palabra y el espacio-tiempo de la escena están coordinados por esta cadena, arrastrados por este vector, dinamizados por este cronotopo. Esta cadena consiste en un entrelazado permanente del texto, del movimiento, de la voz, del ritmo, de la música y de todos los elementos de la representación. Los movimientos, las palabras, los ritmos, las acciones físicas se apoyan en esta subpartición que soporta todo el espectáculo. Poner en escena, es disociar y deshacer los elementos visuales y auditivos para recomponerlos mejor, según otra orientación, un discurso original, una vectorización específica. La deixis del actor (su presencia corporal y su inscripción en el espacio-tiempo), el paso del tiempo (texto, música, pausas, palabras, gestos), la sucesión de acciones físicas son los vectores principales, forman el "diseño de las acciones" (Meyerhold). Reconstituir esta cadena, es una manera de reconciliarse (con) el texto: recuperar un texto anémico convertido a lo largo de los años 70 y 80 (años depresivos del post-68) en asemántico incluso afónico, "apretar las tuercas" (postmodernas), unir de nuevo - ¡bastaba con pensar! - al autor con el espectador, verificar una vez más la fórmula del Abad de Aubignac para quien "hablar es actuar".

chômage et le SDF, ne dialoguent plus, comment s'ils refusaient la similitude de leur situation. La brièveté du spectacle, la rapidité de l'esquisse imposent des conclusions un peu hâtives et mécaniques, proches de l'agit-prop, comme si l'action de base (III) et l'idéologie (IV) avaient phagocyté l'intrigue (I), assez répétitive, et «raboté» l'écriture (A), ramenée à une évocation immédiate et stéréotypée des comportements de chaque époque. Et pourtant l'interpellation du spectateur, grâce aux effets de parallélisme et de répétition est forte et directe, elle oblige à réfléchir, à «chanter pour (se) mettre en marche le matin», à rester «vivant, encore vivant». Ce petit spectacle de Françoise Roche atteint parfaitement son but, il retrouve la force d'intervention d'un théâtre engagé, activement politique et théâtralement didactique. Son efficacité s'explique par la maîtrise de l'énonciation et par la vectorisation de la parole, du chant, du regard et de la mise en place des comédiens.

Cette vectorisation est dès lors un excellent baromètre pour vérifier si la mise en scène fonctionne bien, si elle «tient» tous les éléments du spectacle, matériaux et idées. Les dysfonctionnements sont du reste plus facilement repérables que les réussites, lesquelles paraissent naturelles. On donnera trois exemples avignonnais de tels dysfonctionnements vectoriels...

Dans La Femme comme champ de bataille, Guy Rétoré a beaucoup de mal à clarifier spatialement les motivations de Kate, la psychologue américaine, à en juger par la manière dont l'actrice se situe par rapport au spectateur. Elle est d'abord objective, neutre lorsqu'elle fait face au public, au bord de la scène, un cahier à la main, le prenant à témoin («Vous vous rendez compte ?»). La mise en scène, conformément à l'écriture, sépare nettement cette adresse des dialogues très émotionnels, joués au milieu de la scène. Or le passage d'un lieu à l'autre n'est pas clairement

La enunciación escénica - y particularmente la relación espacio-temporal del actor frente al público - es indispensable para revitalizar y volver a dar funcionalidad al texto. Lo importante no es la proximidad espacial sino la relación instaurada entre el objeto estético y la mirada del espectador, sobre todo cuando el objeto estético se transforma en un mensaje político dirigido directamente al espectador, mientras que éste esperaba más bien una ficción. La confrontación entre actor y espectador no es nunca la de dos bloques homogéneos, ficción contra ficción o realidad contra realidad: cada polo mezcla elementos de ficción y elementos de realidad en proporciones variables y el trabajo del analista consiste en hacer la selección entre esas mezclas. Una tendencia ficticia y teatral invita al espectador a apreciar solamente la interpretación y el tino dramático y escénico, mientras que una tendencia realista e ideológica lo incita solamente a reflexionar sobre su situación ideológica personal con la ayuda de los documentos proporcionados por el texto y la escena. Una representación teatral juega sin tregua con estas dos tendencias. Paroles de femmes (Palabras de mujeres), en la puesta en escena de Prosper Diss, utilizaba en la primera parte todos los recursos del espacio y de la interpretación para evocar lúdicamente el aislamiento físico y mental de la muchacha, mientras que la tercera y la cuarta parte, sobre la violación y el fascismo, acercaban al espectador espacial y temporalmente sugiriendo, en un tono intimista o político, las realidades cotidianas del público (con el riesgo de aburrirle con esta toma de partido lacrimosa e ideológica).

La confrontación y la frontalidad son el centro de la interpretación teatral y del debate político. Por ello los juegos de simetría indican a menudo las diferencias y la evolución de las situaciones. Demain, il fera jour (Mañana será otro día) de Bernard Weber presenta por ejemplo cuatro épocas (1937, 1962, 1970,

problématisé par la mise en scène, pas plus que la perte d'identité de Kate et la reconstruction de celle de Dorra. Le maintien du même système spatial, des mêmes interprétations faciales et vocales, ne plaide pas pour une mise en question des perspectives objective et subjective. L'insistance de Kate, son rôle salvateur non dénué d'arrière-pensées personnelles n'est pas dénoncé, pas plus que le rôle ambigu des Etats-Unis dans cette guerre interethnique. Cette incertitude, ce manque de parti-pris, de réponse sont notables dans la pièce de Visniec, qui n'est pas une pièce à thèse. La mise en scène s'est pareillement gardée de prendre parti. D'où ce flou de l'énonciation et la lâcheté (dans tous les sens du terme) de la vectorisation.

Parfois, inversement, la vectorisation pêche plutôt par redondance et accumulation de signes : ceux-ci ne parviennent pas à s'intégrer à une ligne directrice ou alors à contre-texte, comme dans le cas de La première gorgée de bière ou d'un montage de textes de Heiner Müller, L'Amour champs de bataille, mis en scène par Eloi Recoing (18). Le dysfonctionnement est visible dans la contradiction entre la scénographie et l'écriture de Müller ainsi que le style de jeu adopté. La scène est abstraite : un cube métallique posé sur un parquet carré, change à volonté d'orientation. Les comédiens figurent des artistes de cirque : clown, jongleur, écuyère, acrobate. L'abstraction légère et géométrique du dispositif et des textes très tranchants de Müller ne se prête pas à la figuration néo-romantique du monde du cirque, plein de vie et de couleurs. La vectorisation abstraite du décor et de l'écriture se dégrade en un remplissage, un coloriage qui effacent les lignes de force. L'accumulation de textes de Müller, malgré le principe müllerien du texte traité comme matériau, se fait très pesante, car elle multiplie les mêmes thèmes et ne problématise pas les ruptures et les différences. La vectorisation paraît alors purement métaphorique et accumulative, au lieu de rester métonymique et cassante. La répétition du poème sur le «coeur à vos pieds», texte minimaliste et littéral, devient,

1995) a partir del diálogo de dos amigos enfrentados a las mismas dificultades cotidianas de una época a otra, la explotación es siempre la misma, mientras que sólo las canciones, las formas de hablar y los peinados cambian al hilo de los años (17). El marco de la enunciación y la mirada sobre la historia permanecen idénticos, con la diferencia de que en 1995 los dos protagonistas, el ejecutivo en paro y el SDF¹⁷, ya no dialogan, como si rechazaran la similitud entre sus situaciones. La brevedad del espectáculo, la rapidez del boceto, imponen conclusiones un poco apresuradas y mecánicas, propias del agit-prop, como si la acción de base (III) y la ideología(IV) hubiesen fagocitado la intriga (I), demasiado repetitiva, y "limado" la escritura (A), llevada de nuevo a una evocación inmediata y estereotipada de los comportamientos de cada época. Y sin embargo la interpellación del espectador, gracias a los efectos de paralelismo y de repetición , es fuerte y directa, obliga a reflexionar, a "cantar para poner(se) en marcha cada mañana", a permanecer "vivo, aún vivo". Este pequeño espectáculo de Françoise Roche alcanza perfectamente su objetivo, recupera la fuerza de intervención de un teatro comprometido, activamente político y teatralmente didáctico. Su eficacia se explica por el dominio de la enunciación y por la vectorización de la palabra, del canto, de la mirada y de la colocación de los actores.

Esta vectorización es desde entonces un excelente barómetro para verificar si la puesta en escena funciona bien, si "tiene" todos los elementos del espectáculo, materiales e ideas. Las disfunciones son por otra parte más fácilmente identificables que los logros, que parecen naturales. Daremos tres ejemplos aviñoneses de tales disfunciones vectoriales...

En La Femme comme champ de bataille (La mujer como campo de batalla), a Guy Rétoré le cuesta mu-

dans ses diverses variations, une information redondante et illustrante, ce qui est un comble dans ce cadre très «Schlemmérien» du dispositif de facture Bauhaus.

La vectorisation donne la clé de la mise en scène dans son ensemble à un moment donné de la représentation. Elle ne sous-tend cependant pas toujours l'ensemble du spectacle, notamment lorsque l'intrigue (I) se relâche ou que la fable (II) perd sa cohérence. On en a eu une nouvelle preuve avec le Colonel-Oiseau de Hristo Boytchev, dans la mise en scène de Didier Bezace (19). Dans la première partie, avant que le Colonel parte avec ses troupes, la situation d'énonciation intègre toutes les données du jeu, de l'espace, de la fable, de l'atmosphère dans une exposition qui n'en finit pas et une attente qui s'éternise. Boytchev ne semble pas plus savoir que son colonel comment sortir de la résignation et de l'apathie ; Bezace n'ose pas décider pour eux, et on le comprend. En découle une interminable représentation qui ne trouve plus son spectateur, ou, plus exactement, qui le perd irrémédiablement, tellement le spectacle lui apparaît comme un objet étranger lancé dans l'espace on ne sait trop par qui et pour qui. La grande parabole en effet, dans son mélange de fatalisme historique et de quotidien absurde - Kafka chez les Slaves -, a du mal à atterrir parmi nous, à Avignon comme à Bruxelles où l'histoire est censée se terminer. La vectorisation n'assure pas en effet cet indispensable va et vient entre l'art et nous : les actions concrètes n'embrayent plus sur une lecture générale de l'histoire. Ou bien le symbolisme nous paraît trop universel et décalé de nos petits problèmes, ou bien nos questions quotidiennes ne trouvent plus d'écho dans cette grande parabole historique et métaphysique. Le lien entre le général et le particulier s'est irrémédiabellement distendu et aucun vecteur ne paraît en mesure de le restaurer.

L'enchaînement dynamique des éléments et des motifs, la vectorisation du spectacle, n'est donc efficace et perceptible que si elle touche l'ensemble du texte et la mise en scène.

choclarificar espacialmente las motivaciones de Kate, la psicóloga americana, a juzgar por la manera en que la actriz se sitúa respecto al espectador. Ella se muestra en primer lugar objetiva, neutra, cuando se enfrenta al público, en el filo del escenario, con un cuaderno en las manos, tomándolo como testigo ("¿Usted se da cuenta ?"). La puesta en escena, conforme con la escritura, separa netamente esta intención directa de los diálogos con mucha emoción, interpretados en mitad del escenario. Ahora bien el paso de un lugar a otro no está claramente planteado por la puesta en escena, no más que la pérdida de identidad de Kate y la reconstrucción de la de Dorra. El mantenimiento del mismo sistema espacial, de las mismas interpretaciones faciales y vocales, no aboga por cuestionar las perspectivas objetiva y subjetiva. La insistencia de Kate, su papel salvador no desprovisto de segundas intenciones personales no se denuncia, no más que el papel ambiguo de los Estados Unidos en esta guerra inter-étnica. Esta incertidumbre, esta ausencia de toma de partido, de respuesta, son notables en la obra de Visniec, que no es una obra de tesis. La puesta en escena se ha guardado, igualmente, de tomar partido. De ahí lo ambiguo de la enunciación y la flojedad (en todos los sentidos del texto) de la vectorización.

A veces, inversamente, la vectorización peca más bien por redundancia y acumulación de signos : Estos no consiguen integrarse en una línea directriz o a contra texto, como en el caso de La première gorgée de bière (El primer trago de cerveza) o de un montaje de textos de Müller, L'Amour, champs de bataille (El Amor, campo de batalla), dirigida por Eloi Recoing (18). La disfunción está visible en la contradicción entre la escenografía y la escritura de Müller, así como en el estilo de la interpretación adoptada. El escenario es abstracto : Un cubo metálico puesto en una tarima cuadrada , cambia a voluntad de orientación. Los ac-

Ce fut le cas de la pièce de Jean-Marie Piemme, Café des Patriotes, dans la mise en scène de Prosper Diss, une œuvre dramatique et scénique qui trouve un équilibre rare et réussi entre écriture et jeu. On y présente de courtes scènes, faites d'échanges rapides de paroles et de gestes, de situations immédiatement installées. La parole fuse en chants, en songs quasi brechtiens sans la lourdeur didactique ; quelques pas de tango, soulignés par le bandonéon, puis la parole entre en jeu. Un jeu comme fait pour une telle écriture : on s'y installe et on en part très vite, sans que ni la représentation ni le sens commun ou profond n'aient le temps de ronronner. Sur ce tréteau nu, à la Copeau, l'écriture est autant ludique, gestuelle, pulsionnelle qu'historique et politique ; elle a la rapidité insolente d'un jeu dans le style de la commedia dell'arte. Un vieux dottore libidineux puissant et fasciste (F.N.) écarte les jeunes rivaux, élimine les journalistes, mais finit par perdre. Texte et jeu démontrent la même maîtrise des moyens rhétoriques. L'agilité des échanges verbaux n'a d'égal que la fluidité de l'intrigue . Les relations de sexe et de pouvoir, les figures de la séduction et de la violence se dessinent habilement dans l'espace ludique et social ; aucune démonstration sentencieuse, aucune conclusion hâtive, seulement des propositions de jeu, claires et légères. Comme si le jeu, la mise en scène, n'avaient qu'à embrayer sans transition sur une écriture prête à jouer. Cette forme, très rapide, convient bien à l'écoute politique de notre époque, une écoute et une attention flottante, plutôt sceptique sur les leçons à donner ou à suivre. On n'a plus que quelques flashes, suffisamment clairs et proches de notre expérience, aux dépens d'une vision d'ensemble, du moins au sens de la causalité sociale. En effet, on n'entrevoit plus ici que des illuminations sur les destins individuels, mais l'ensemble finit par faire sens et l'analyse politique ne nuit pas à la subtilité et à la rapidité de l'écriture de Piemme.

Dans les textes contemporains ici mentionnés, tout se passe comme si la lecture était facilitée et accélérée par un

tores figuran artistas de circo: payaso, malabarista, amazona, acróbata. La abstracción ligera y geométrica de la disposición y de los textos afiladísimos de Müller no se presta a la figuración neo-romántica del mundo del circo, lleno de vida y de color. La vectorización abstracta del decorado y de la escritura se degrada en un relleno, una iluminación que borra las líneas de fuerza. La acumulación de textos de Müller, a pesar del principio mülleriano del texto tratado como material de construcción, se hace muy pesada, ya que multiplica los mismos temas y no plantea las rupturas y las diferencias. La vectorización parece entonces puramente metafórica y acumulativa, en lugar de permanecer metonímica y quebradiza. La repetición del poema "el corazón a sus pies", un texto muy minimalista y literal, se convierte, en sus distintas variaciones, en una información redundante e ilustrativa, lo que es el colmo en este marco sumamente "Schlemmeriano" del estilo Bauhaus.

La vectorización da la clave de la puesta en escena en conjunto en un momento dado de la representación. Sin embargo, no siempre sostiene el conjunto del espectáculo, especialmente cuando la intriga (I) se relaja o la fábula (II) pierde su coherencia. Hemos tenido una nueva prueba de ello con Le Colonel-Oiseau (El Coronel-Pájaro) de Hristo Boytchev, en la puesta en escena de Didier Bezace (19). En la primera parte, antes de que el coronel se vaya con sus tropas, la situación de enunciación integra todos los datos de la actuación, del espacio, de la fábula, de la atmósfera en una larga exposición que sitúa la espera de los países del Este. Boytchev no parece saber más que su coronel sobre cómo salir de la resignación y de la apatía. Esto deriva en una obra y una representación algo largas que ya no encuentra a su espectador, o, mejor dicho, que lo pierden irremediablemente, ya que el espectáculo le parece un objeto extraño lanzado al espacio no se sabe bien por quién ni para quién.

parcours de sens à la fois préfché et ouvert qui se fonde sur une grande visibilité des effets de lisibilité. Le lecteur comme le metteur en scène sont en mesure d'activer rapidement toutes les cases du circuit de la coopération textuelle, pas simplement dans l'ordre scolaire A, B, I, II, III, IV, mais «littéralement et dans tous les sens». Ils choisissent leur périple, ils ne sont pas tenus de tout savoir : eux aussi, comme l'auteur, ont le droit d'avoir une case de vide, de tâtonner dans la description des cases de surface (A,B,I), d'oser des liaisons dangereuses et aléatoires entre les cases afin d'imaginer leur propre parcours de lecture.

Dans ce parcours, le spectateur est toujours visé, il ne saurait s'absenter et doit répondre à ces nouvelles formes d'interpellation : il n'a pas à démêler l'individuel du collectif, l'idéologique de l'inconscient, le message de l'expérience. Mais où est-il au juste visé ? au dessus ou au dessous de la ceinture ? Sur la ceinture, précisément, et donc sur le nombril, là où les antithèses et les exclusions d'autrefois convergent : entre le haut et le bas, l'intérieur et l'extérieur, le savant et le vulgaire, l'esprit et le corps, la politique et le poli toc. Tout est fait, dans la jungle de ces textes inénarrables, pour flatter ce spectateur nouveau, très courtisé, un peu blasé, volontiers cabotin et capricieux. On l'allonge et on le chatouille avec une plume (20), on lui fait des confidences personnelles (18), on lui donne rendez-vous à la sortie des cimetières, on le rassure sur son intelligence, sa faculté de jouir en temps et lieu, on le dorlote comme un gros bébé somnolent. Après avoir été malmené par l'absurde, décervelé par l'agit-prop, tétranisé par l'artaudisme, culpabilisé par le brechtisme, ce client difficile est devenu, avec les nouvelles écritures, un coopérant docile, un confesseur patient, un alter ego discret et compréhensif.

La tache exorbitante mais passionnante de ce spectateur contemporain est d'être un intermédiaire entre l'auteur et le metteur en scène, d'assurer une transition douce entre l'écriture

La gran parábola en efecto, en su mezcla de fatalismo histórico y de cotidiano absurdo - Kafka entre los eslavos-, recalca mal entre nosotros en Aviñón como en Bruselas donde se supone que la historia acaba. La vectorización no asegura en efecto este indispensable va y ven entre el arte y nosotros: las acciones concretas ya no conectan con una lectura general de la historia. O bien el simbolismo nos parece demasiado universal y desfasado respecto a nuestros pequeños problemas, o bien nuestras cuestiones cotidianas no encuentran ya eco en esta gran parábola histórica y metafísica. El vínculo entre lo general y lo particular se ha distendido irremediablemente y ningún vector parece en condiciones de restaurarlo.

El encadenamiento dinámico de los elementos y de los motivos, la vectorización del espectáculo, es, por tanto, solamente eficaz y perceptible si toca al conjunto del texto y la puesta en escena. Este fue el caso de la obra de Jean-Marie Piemme, Café des patriotes (Café de Patriotas), en la puesta en escena de Prosper Diss, una obra dramática y escénica que encuentra un equilibrio difícil y logrado entre escritura e interpretación. Se presentan escenas cortas, hechas a base de rápidos intercambios de palabras y gestos, de situaciones inmediatamente montadas. La palabra estalla en cantos, en songs quasi brechtianos sin su pesadez didáctica ; algunos pasos de tango, remarcados por el bandoneón, después entra en juego la palabra. Un juego hecho como a propósito para esta escritura: se instala y se va muy rápidamente, sin que la representación ni el sentido común o profundo hayan tenido tiempo de ronronear. En este tablado desnudo, al estilo Copeau, la escritura es tan lúdica, gestual, pulsional como histórica y política ; posee la rapidez insolente de una interpretación del estilo de la comedia dell'arte. Un viejo dottore libidinoso poderoso y fascista (F.N.) aparta a los jóvenes rivales, elimina a los periodistas, pero acaba perdiendo. Texto e inter-

et la représentation. Il doit en effet imaginer ce que l'auteur disait et ce que le metteur en scène lui fait dire ; or ce n'est pas la même chose, et mieux vaut connaître les mécanismes de l'écriture et les techniques de la mise en scène. Cette double connaissance est facilitée par le fait que les textes contemporains sont souvent très ouverts, facilement prolongeables par la mise en scène. Ces textes ne sont plus, comme c'était encore le cas il y a vingt ans à l'ère de la mise en scène totale, un scénario, une esquisse, un canevas jetable. Ils ne sont plus soumis, pour exister, à une représentation, à une image, au bon vouloir d'une décoratrice ou d'un metteur en scène. Ils n'ont plus besoin d'une mise en scène métaphorique, explicative, chargée d'incarner l'écriture. L'alternative n'est plus de jouer le texte ou de faire joujou avec la scène. Le but est d'assurer un passage, en douceur ou en douleur, entre texte et scène, entre l'acte d'écrire et l'interprétation, entre écriture, lecture individuelle, lecture collective, jeu texte en main, interprétation, mise en scène, écoute de l'auditeur. La quasi totalité des auteurs d'Avignon (ceux du présent corpus en tout cas) sont aussi des praticiens, et non l'inverse, comme dans les années 70 et 80. Ils ne sont pas obsédés par le passage du texte à la scène, car leur texte écrit, déjà conçu avec la bénédiction de la pratique scénique, est mobilisé à travers sa vectorisation pour les besoins de la scène. Ce texte s'inspire des acteurs, de leur phrasé, de leur technique vocale, de leur gestuelle. On jurerait que certains - Piemme, Weber, Kermann, Lemahieu - ont eu l'occasion d'écrire ou de réécrire des fragments de leur pièce en fonction des comédiens.

* * *

La mise en scène fut-elle, cette dernière année-là, à la hauteur des écritures et de nos espérances ? Pour notre choix raisonné, très souvent, et singulièrement pour les équipes Lemahieu/Lazaro, Kermann/Oswald, Vitez/Soulier, Reynaud/Dhelin, Houellebecq/Guyomard et Guiner. Quand elle ne cherche plus à rivaliser,

pretación demuestran el mismo dominio de los recursos retóricos. La agilidad de intercambios verbales solamente es comparable a la fluidez de la intriga. Las relaciones de sexo y poder, las figuras de la seducción y de la violencia se dibujan hábilmente en el espacio lúdico y social ; ninguna manifestación , ninguna conclusión apresurada, solamente propuestas de interpretación, claras y ligeras. Como si la representación, la puesta en escena, no tuviesen más que conectar sin transición con una escritura lista para ser interpretada. Esta forma , rapidísima, conviene bastante bien al auditorio político de nuestra época, una escucha y una atención flotante, más bien escéptica a la hora de dar o recibir lecciones. No tenemos más que algunos flashes, suficientemente claros y cercanos a nuestra experiencia, en detrimento de una visión global de conjunto, al menos en el sentido de la causalidad social. En efecto, sólo entrevemos aquí iluminaciones de los destinos individuales, pero el conjunto acaba teniendo sentido y el análisis político no daña la sutilidad y la rapidez de la escritura de Piemme.

En los textos contemporáneos mencionados anteriormente, todo ocurre como si la lectura fuese facilitada y acelerada por un recorrido de sentido a la vez prefijado y abierto que se basa en una gran visibilidad de los efectos de legibilidad. Tanto el lector como el director están en condiciones de activar rápidamente todos los recuadros del circuito de la cooperación textual, no solamente en el orden escolar A, B, I, II, III, IV, sino "literalmente y en todas las direcciones y sentidos". Eligen su periplo, no están obligados a saberlo todo : también ellos, como el autor, tienen derecho a tener un recuadro vacío, de tantear en la descripción de los recuadros de superficie(A,B,I), a arriesgar conexiones peligrosas y aleatorias entre los recuadros con el fin de imaginar su propio recorrido de lectura.

économiquement et esthétiquement, avec le *in ou avec l'institution aux bonnes grosses œuvres sonnantes et trébuchantes*, la mise en scène effectue un travail d'épure, une ébauche très subtile qui se passe du spectaculaire, de l'illustration et de la métaphore, pour se concentrer sur ses propres mécanismes de l'énonciation et sur la coopération textuelle du spectateur. Pour le reste de la production avignonnaise, c'est une autre affaire : elle reste obnubilée par une idée héroïque, historique, populaire, visuelle, anti-littéraire et explicative de la mise en scène, trop dépendante des valeurs sûres (Vilar, Vitez et autres «élitaires pour tous») et des gadgets exotiques du moment (*l'Amérique latine : Tango, Révo et Démo*).

Mais si le tango nous fatigue, vu la distance et notre âge, si les pièces historiques de Shakespeare nous ennient, vu leur ancienneté et notre postmodernité, pourquoi, en effet, ne pas aller à la rencontre de ces jeunes auteurs, en leur accordant au moins une attention diffuse et en les abordant «plan en mains» ? Le off et les textes d'à présent nous eurent épargné les effets de manche des metteurs en scène déjà reconnus à propos de dramaturges déjà repérés par les autorités. Nous aurions ainsi participé à la reconnaissance du spectateur, cet autre nous-même en instance d'identification. Et, dans cet Avignon dépressif de notre fin de siècle, nous nous serions dit, in extremis, comme pour nous consoler et nous convaincre de revenir au prochain millénaire, que «demain, il fera jour».

Patrice Pavis

En este recorrido, el espectador está siempre enfocado, no puede ausentarse y debe responder a estas nuevas formas de interpelación: no tiene que distinguir lo individual de lo colectivo, lo ideológico de lo inconsciente, el mensaje de la experiencia. ¿Pero dónde está siendo enfocado exactamente? ¿por encima o por debajo de la cintura? Justamente, en la cintura, y por tanto, en el ombligo, ahí donde las antítesis y las exclusiones de antaño convergen: entre la parte de arriba y la de abajo, el interior y el exterior, lo culto y lo vulgar, el espíritu y el cuerpo. Todo está hecho, en la jungla de estos textos inenarrables, para adular a este nuevo espectador, muy cortejado, algo hastiado, a menudo comediante y caprichoso. Se le alarga y se le hace cosquillas con una pluma (20), se le hacen confidencias personales, se le cita a la salida de los cementerios, se le tranquiliza a cerca de su inteligencia, sobre su facultad de gozar en tiempo y lugar, se le mimá como a un enorme bebé soñoliento. Después de haber sido maltratado por el absurdo, descerebrado por el agit-pop, asustado por el artaudismo, culpabilizado por el brechtianismo, este cliente difícil se ha convertido, con las nuevas tendencias de la escritura, en un cooperante dócil, un confesor paciente, un alter ego discreto y comprensivo.

La tarea exorbitante pero apasionante de este espectador contemporáneo consiste en ser un intermediario entre el autor y el director, en garantizar una transición suave entre la escritura y la representación. Debe en efecto imaginar lo que el autor ha dicho y lo que el director le hace decir; ahora bien, ambas cosas no son lo mismo, y más vale conocer los mecanismos de la escritura y las técnicas de la dirección. Este doble conocimiento es facilitado por el hecho de que los textos contemporáneos son a menudo muy abiertos, fácilmente prolongables por la dirección. Estos textos ya no son, como ocurría aún hace veinte años en la era de la dirección total, un guión, un boceto, un bos-

NOTES

- (1) P. PAVIS. «Thèses pour une approche interdisciplinaire du texte dramatique», Lille Presses du Septentrion. *Vers une théorie de la pratique théâtrale ? (Voix et Images de la Scène, III)*, 2000.
- (2) L. ALTHUSSER. *Positions*, Paris, Editions sociales, 1976.
- (3) Ce schéma est inspiré de celui de Umberto Eco, dans *Lector in Fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, 1985 et Livre de poche, biblio/essais (p. 88). Nous avons adapté ce modèle pour la réception du spectacle dans *L'Analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996, p. 232.
- (4) Au sens du lecteur implicite dont parle W. Iser : der implizite Leser..., cf. *L'Acte de lire*, Bruxelles, Ed. Mardaga, 1985.
- (5) Avec P. Pongérard, V. Deveau, Sham's. Au théâtre de La Danse Golovine.
- (6) Intrigant'S Compagny, avec C. Lebeau, C. Garbit, A. Dufaux, mise en scène A. Dufaux. A l'espace Alya.
- (7) Production La Sirandane et Le Théâtre des Bains Douche du Havre. Au théâtre Le Petit Chien.
- (8) Par le Clastic Théâtre. Pantins de F. Marshall, musique de X. Charles, avec N. Gousseff, P. Lavigne, Ph. Rodriguez-Jorda. A la Chartreuse.
- (9) Mise en scène de D. Soulier, d'après De Chaillot à Chaillot (1981). Avec D. Soulier (Copfermann) et J.-C. Durand (Vitez). Au jardin du Lycée Saint-.
- (10) Art Mania compagnie de l'ESCP avec M. Marlein, A. Roucouly, A. Lamigeon, V. Wattelle, M. Petrovic. A l'Alibi Théâtre.

quejo desechar. Ya no están sumetidos, para existir, a una representación, a una imagen, a la buena intención de una decoradora o de un director. Ya no necesitan una puesta en escena metafórica, explicativa, encargada de encarnar la escritura. La alternativa ya no consiste en interpretar el texto o jugar con la escena. El objetivo es garantizar una transición, con calma o con dolor, entre el texto y la escena, entre el acto de escribir y la interpretación, entre escritura, lectura individual, lectura colectiva, actuación texto en mano, interpretación, dirección, escucha del auditor. La casi totalidad de los autores de Aviñón (los de la presente selección en todo caso) son también prácticos, y no al contrario, como en los años 70 y 80. No están obsesionados por el paso del texto a la escena, pues su texto escrito, ya concebido con la bendición de la práctica escénica, es movido a través de la vectorización por las necesidades de la escena. Este texto se inspira en los actores, sus fases, su técnica vocal, su gestualidad. Juraríamos que algunos - Piemme, Weber, Kermann, Lemahieu - han tenido la oportunidad de escribir o reescribir fragmentos de su obra en función de los actores.

¿Estuvo la dirección, este último año, a la altura de los textos y de nuestras expectativas? Para nuestra selección, con frecuencia, especialmente en el caso de los equipos Lemahieu/Lazaro, Kermann/Oswald, Vitez/Soulier, Reynau/Dhelin, Houellebecq/Guyomard y Guiner. Cuando no pretende ya rivalizar, económica y estéticamente, con el *in* o con la institución de las importantes obras contantes y sonantes, la dirección efectúa un trabajo de diseño, un boceto muy sutil, que prescinde de lo espectacular, de la ilustración y de la metáfora, para concentrarse en sus propios mecanismos de la enunciación y en la cooperación textual del espectador. Respecto al resto

- (11) Compagnie Théâtre L'MADNC. Au théâtre de la Tarasque.
- (12) Textes de D. Fo et F. Rame, Traduction de Valeria Tasca, mise en scène de Prosper Diss, avec C. Monin, V. Boulard, B. Gillmann, A. Gailard. Au théâtre du Petit Louvre.
- (13) Mise en scène de G. Rétoré, du Théâtre de l'Est Parisien. Avec C. Deruaz et T. Ovidio. Au Théâtre du Chêne Noir.
- (14) Par le Théâtre Les Fous à Réaction (associés). Avec O. Chantraine et A. Denis. A l'espace Pasteur.
- (15) Voir notamment L. Althusser : *Écrits sur la psychanalyse*, stock/IMEC, Paris, 1993.
- (16) P. Pavis, *L'Analyse des spectacles*, Paris, Nathan, 1996.
- (17) Mise en scène de Françoise Roche. Avec Lucky Jacob et Sami Younes. A la caserne des Pompiers dans le cadre de la programmation Champagne-Ardennes.
- (18) Avec A. Carel, S. Le Métayer, D. Loubaton, Ph. Rodriguez-Jorda.
- (19) Traduction de I.-M. Doutcheva. Avec J.-C. Bolle-Reddat, J. Bonnaffé, P. Bornand, D. Delabesse, Th. Gibault, A. Marcon, M. Pastor.
- (20) Dans *A quoi rêvons-nous (la nuit)*? conception et mise en scène d'Olivier Besson, T.G.P. de Saint-Denis, mai 1999.
- (21) *La Confession*, mise en scène de Michel Dydim et Walter Maufré. A la Chapelle du lycée Saint-Joseph.

de la producción de Aviñón, es un asunto diferente : queda obnubilada por una idea heroica, histórica, popular, visual, antiliteraria y explicativa de la dirección, demasiado dependiente de los valores seguros (Vilar, Vitez y otros "elitistas para todos") y de gadgets exóticos del momento (América latina : Tango , Révo y Démo).

Pero si el tango nos fatiga, teniendo en cuenta la distancia y nuestra edad, si las obras históricas de Shakespeare os aburren, teniendo en cuenta su antigüedad y vuestra posmodernidad, ¿ por qué, en efecto, no ir al encuentro de estos jóvenes autores, concediéndoles al menos una atención difusa y abordándolos "plan en mano" ? El off y los textos de ahora nos hubieran ahorrado la gesticulación de los directores ya reconocidos como dramaturgos ya localizados por las autoridades. Habríamos así participado en el reconocimiento del espectador, nuestro alter ego pendiente de identificación. Y, en este Aviñón depresivo de nuestro fin de siglo, nos habríamos dicho , in extremis, como para consolarnos y convencernos de volver en el próximo milenio, que "mañana será otro día".

Patrice Pavis

*Traducido por María José Rodríguez Cano.
Licenciada en Filología Francesa. Miembro del Grupo
'Escena Abierta' de la Universidad de Málaga*

Foto 1

Extensión del dominio de la lucha

A veces, sucede que el actor clava sus ojos en nosotros, nos dirige la palabra, nos da un cuchillo, como para matarlo sobre la marcha. Pero esto es demasiado raro, desgraciadamente, pues nos cuesta sentirnos enfocados personalmente por el teatro.

En Extension du domaine de la lutte (Extensión del dominio de la lucha)

Houellebecq utiliza su personaje, especie de extranjero de un Camus postmoderno, especialista en ordenadores y "actualmente en depresión", para invadir nuestro ámbito privado y obligarnos a reconocernos en una época insípida, sin cualidades y sin deseos, que conocemos demasiado bien como para desear volver a ella a través de la literatura. El adaptador e intérprete, Jean-Pierre Guiner, franquea también un umbral prohibido, sale de su papel de directivo, de su perímetro de seguridad, delimitado por la línea roja de bombillas alrededor del tapiz verde, nos acosa, casi sexualmente. Ya no estamos seguros de nada y sólo podemos negarnos a actuar. Éste es el fin, en efecto, del agit-prop, que nos ha descerebrado, del teatro político que mantenemos en un distanciamiento bretchiano, del juego dramático o del teatro-forum en el que éramos demasiado buena masa para dejarnos manipular. Ahora, la frontera está congelada, más infranqueable que una cortina de hierro y fuego. Ya ni siquiera pensamos en tender la mano para coger el cuchillo.



Photo 1

Extension du domaine de la lutte

Parfois, il arrive que l'acteur nous fixe dans les yeux, nous adresse la parole, nous donne un couteau, comme pour le tuer sur le champ. Mais c'est chose trop rare, hélas, car nous avons du mal à nous sentir visé personnellement par le théâtre.

Dans Extension du domaine de la lutte, Houellebecq utilise son personnage, sorte d'Etranger d'un Camus postmoderne, spécialiste des ordinateurs et «actuellement

en dépression», pour empiéter sur notre domaine privé et nous obliger à nous reconnaître dans une époque insipide, sans qualités et sans désirs, que nous connaissons trop bien pour avoir envie d'y revenir à travers la littérature. L'adaptateur et l'interprète, Jean-Pierre Guiner, franchit lui aussi un seuil interdit, il sort de son périmètre de sécurité, délimité par la ligne rouge d'ampoules autour du tapis vert, il nous harcèle, et presque sexuellement. Nous ne sommes plus sûrs de rien et nous ne pouvons que refuser de jouer. C'en est fini en effet de l'agit-prop, qui nous a décervelés, du théâtre politique que nous tenons à distance brechtienne, du jeu dramatique ou du théâtre-forum où nous étions assez bonne pâte pour nous laisser manipuler. A présent, la frontière est glacée, plus infranchissable qu'un rideau de fer et de feu. Nous ne pensons même plus à tendre la main pour nous saisir du couteau.

Foto 2

Bal-Trap

La mayor parte del tiempo, en el teatro, nos conformamos con observar a distancia cuerpos que se batén o se unen, no se sabe bien. Tenemos nostalgia de estos enfrentamientos físicos a los cuales nos invita el naturalismo y todas sus sucursales: psicodrama, Actors' Studio, interpretación psicológica. Y es esta mezcla explosiva la que quería ofrecernos la puesta en escena de Giancarlo Ciarapica.

En *Bal-Trap*, Durringer nos invita a observar de cerca el desconcierto de nuestra juventud. Los diálogos están tomados de la realidad, el argot es reciente, los encuentros son explosivos, los amores tumultuosos. Todo está hecho para que tengamos la impresión de asistir a la creación del mundo de las emociones: mucha violencia, un volumen sonoro alto, una pizca de erotismo, una buena moza y basta: aquí estamos nosotros, cogidos en la trampa del naturalismo visceral. Incluso si el escenario está vacío, los gestos mal controlados, las voces forzadas, los golpes realmente apuntados, el mirón obtiene lo que ha pagado, da crédito a la representación y firma el contrato de confianza con la ficción. Pero la caída es dura, cuando el cuerpo a cuerpo nos parece de repente demasiado real - esto hace daño - o mal trazado, nos hace reír y es aún peor. El hecho es que el naturalismo ya no consigue mantener al espectador a distancia respetable, puesto que éste se le acerca demasiado, por el gusto del voyeurismo, o huye, por decepción, desinflándose de repente ante este simulacro pobre.



psychologique.

Photo 2

Bal-Trap

La plupart du temps, au théâtre, nous nous contentons d'observer à distance des corps qui se battent ou s'enlacent, on ne sait trop. Nous avons la nostalgie des ces affrontements physiques auxquels nous convient le naturalisme et toutes ses succursales : psychodrame, Actors' Studio, jeu

Dans *Bal-Trap*, Durringer nous invite à observer de près le désarroi de notre jeunesse. Les dialogues sont pris sur le vif, l'argot est récent, les rencontres sont explosives, les amours tumultueuses. Tout est fait pour que nous ayons l'impression d'assister à la création du monde des émotions : beaucoup de violence, un fort volume sonore, un brin d'érotisme, un beau brin de fille, et le tour est joué : nous voilà pris au piège du naturalisme viscéral. Même si la scène est vide, les gestes mal contrôlés, les voix forcées, les coups réellement portés, le voyeur en a pour son argent, il fait crédit à la représentation et signe le contrat de confiance avec la fiction. Mais la chute est dure, quand le corps à corps nous apparaît soudain trop réel - cela fait mal - ou mal ficelé - cela nous fait rire et c'est encore pire. C'est que le naturalisme ne parvient plus à tenir le spectateur à distance respectable car celui-ci il s'approche trop de lui, par goût du voyeurisme, ou il s'en enfuit, par déception, se dégonflant soudain devant ce méchant simulacre.

Photo 3

El diente negro

Al espectador le cuesta situarse frente a la representación, pues ésta cambia de una escena real y auténtica, como para Bal-Trap, a una maniobra provocadora para la mirada, como en Extensión. Esta oscilación no tiene nada de raro, lo que resulta turbador es que sea elevada al rango de principio estético.

En La Dent noire (El diente negro), de Yves Reynaud, no hay ni diálogos, ni personajes definidos. Una pareja irrisoria de vigilantes de museo o de prisión cuenta una extraña historia en primera persona, un nacimiento, una deportación, la muerte de la madre y la venganza del hijo. El director, Vicent Dhelin, se ha esmerado en crear una situación de espera y de incertidumbre, como si el visitante entrase en un depósito o un museo de objetos inciertos, de recuerdos flotantes, en el cual vigilan guardias simplones, incapaces de reconstruir una realidad histórica con su narración. El tapiz rojo no acoge ninguna personalidad, el escenario no juega ningún papel de representación, se balbucea en ella, se desvanece, el uno sostiene al otro, ninguna explicación aclara el enigma: ¿Dónde estamos, qué hacen, cual es el mensaje histórico o político, el sentido de la venganza?

La dirección es el arte de sugerir enunciadores, una atmósfera, una situación dramática que abran para el espectador pistas para el sentido, cerrarlas muy rápidamente. Nosotros también nos desmayamos sin pausa en un espectáculo que nos sobrepasa, pero retomamos el camino, el actor nos vuelve a poner de pie, somos infatigables.



Photo 3

La Dent noire

Le spectateur a bien du mal à se situer par rapport à la représentation, car celle-ci varie d'une scène réelle et authentique, comme Bal-Trap, à une manœuvre provocante pour le regard, comme dans Extension. Cette oscillation n'a rien de normal, ce qui est troublant c'est quand elle est élevée au rang de principe esthétique.

Dans La Dent noire, d'Yves Reynaud, il n'y a ni dialogues, ni personnages définis. Un couple dérisoire de gardiens de musée ou de prison raconte une étrange histoire à la première personne, une naissance, une déportation, la mort de la mère et la vengeance de l'enfant.

Le metteur en scène, Vincent Dhelin, a pris soin de créer une situation d'attente et d'incertitude, comme si le visiteur entrait dans un entrepôt ou un musée aux objets incertains, aux souvenirs flottants, sur lequel veillent des gardiens simplons, incapables de reconstituer une réalité historique par leur récit. Le tapis rouge n'accueille aucune personnalité, la scène ne joue aucun rôle de représentation, on y bafouille, on s'y évanouit, l'un soutient l'autre, aucune explication n'éclaircit l'énigme : où sommes-nous, que font-ils, quelle est la leçon historique ou politique, le sens de la vengeance ?

La mise en scène est l'art de suggérer des énonciateurs, une atmosphère, une situation dramatique qui ouvrent pour le spectateur des pistes de sens, pour les refermer très vite. Nous aussi nous nous évanouissons sans cesse à un spectacle qui nous dépasse, mais nous reprenons le parcours, l'acteur nous remet sur pieds, nous sommes infatigables.

Foto 4

El Sueño de vuestra vida

En esta masa hormigueante, se distingue, no sin dificultad, tres rostros humanos: los de los manipuladores, mezclados con sus criaturas. Tienen los mismos rostros atolondrados y risueños, hechos a patadas, el mismo lenguaje estereotipado con frases mal hiladas.

Su tarea, y también la de François Lazaro, el director de la obra de Daniel Lemahieu Le rêve de votre vie (El Sueño de vuestra vida), ha consistido en instalar uno a uno a estos títeres antropoides, en imponérnoslos, cada uno con su personalidad y sus escasas frases, colocándolos ante nosotros como para un retrato de grupo.

Esta manipulación es también la nuestra: poblamos nuestro imaginario de figuras de arte toscos y bruto, les vemos invadir nuestra vida, rozarnos peligrosamente, ensuciarnos, largar tres frases antes de hundirse en la inmovilidad y diluirse en la materia informe del escenario. Así procedemos nosotros, espectadores apenas mejor pulidos: nos proyectamos en el decir y el hacer de los personajes, reconocemos en ellos nuestras obsesiones, nuestro lenguaje estereotipado, intentamos contraponerlos, diferenciarlos, así la evolución de su discurso y de la intriga resulta de ello. Pero la escritura, la manipulación escénica, la acumulación de la materia, todas estas cosas nos inundan tanto como las metáforas que ellas transmiten; ya no conseguimos discriminar entre los buenos y los malos, entre el pueblo y los políticos, entre el cuerpo y la manera de hablar, entre lo grotesco y lo



Photo 4

Le Rêve de votre vie

Dans cette masse grouillante, on distingue, non sans peine, trois visages humains : ceux des marionnettistes, mêlés à leurs créatures. Ils ont les mêmes faciès ahuris et hilares, taillés à la serpe, langage stéréotypé, phrases mal ficelées.

Leur tâche, et celle aussi de François Lazaro, le metteur en scène de la pièce de Daniel Lemahieu Le Rêve de votre vie, a consisté à installer un à un ces pantins anthropoides, à nous les imposer, chacun avec sa personnalité et ses rares phrases, en les posant devant nous comme pour un portrait de groupe.

Cette manipulation est aussi la nôtre : nous peuplons notre imaginaire de figures à l'art brut et à l'air bête, nous les voyons envahir notre vie, nous frôler dangereusement, nous salir, se fendre de trois phrases avant de sombrer dans l'immobilité et se dissoudre dans la matière informe de la scène. Ainsi procédons-nous, nous spectateurs à peine mieux dégrossis : nous nous projetons dans le dire et le faire des personnages, nous y reconnaissions nos obsessions, notre langue de bois, nous tentons de les opposer, de les différencier, de saisir le déroulement de leur parole et de l'intrigue qui en découle. Mais l'écriture, la manipulation scénique l'accumulation de la matière, tout cela nous submerge ainsi que les métaphores qu'elles véhiculent ; nous ne parvenons plus à discriminer les bons des mauvais, les populaires des politiques, le corps de la parlure, le

delicado. Nosotros, frente a ellos, también estamos instalados en nuestras certidumbres, nos creemos únicos y originales. En realidad, nuestra identificación con el prójimo, nuestra interpelación por el prójimo, (en este caso el teatro) procede con mismo método : percibimos una materia informe, nos ayudamos de la repetición y de la diferencia para organizar estos fantoches gordiflones en categorías semánticas cada vez más sutiles y humanas. Nuestra identificación se hace con la materia, corporal o verbal, utilizamos las categorías estéticas de la puesta en escena, su desglose de lo real, para orientarnos en función de nuestras propias categorías cognitivas y existenciales.

Con estos pesados gordos, Lemahieu, hombre de una gran sensibilidad, nos permite comparar nuestras esperas y nuestras categorías con las del arte bruto y las del verdadero mundo social, ese mundo del que la Francia elegante y eficiente ya no quiere oír hablar. Esta identificación, esta inmersión en la materia se convierte, sin embargo, en un verdadero baño de juventud, pues constatamos que procedemos del mismo molde y no deberíamos hacer remilgos y comportarnos como preciosos ridículos.

grotesque du délicat. Nous aussi, en face d'eux, nous sommes installés dans nos certitudes, nous nous croyons uniques et originaux. En réalité, notre identification à autrui, notre interpellation par autrui, (en l'occurrence : le théâtre) procède de la même méthode : nous percevons une matière informe, nous nous aidons de la répétition et de la différence pour organiser ces gros patapoufs en catégories sémantiques de plus en plus subtiles et humaines. Notre identification se fait à la matière, corporelle ou verbale, nous utilisons les catégories esthétiques de la mise en scène, son découpage du réel, pour nous repérer en fonction de nos propres catégories cognitives et existentielles.

Avec ces bons gros lourdeaux, Lemahieu, homme d'une grande sensibilité, nous permet de comparer nos attentes et nos catégories à celles de l'art brut et du vrai monde social, ce monde dont la France élégante et performante ne veut plus entendre parler. Cette identification, cette immersion dans la matière finit par être un vrai bain de jouvence, car nous constatons que nous venons du même moule et que nous aurions tort de faire les fines bouches et les précieuses ridicules.

Foto 5

El Amor, campo de batalla

A veces, sin embargo, tememos a la materia y nos gusta hacer el vacío, en nosotros mismos y en el escenario. Buscamos deshacernos de todos esos fantasmas acumulados, de todos nuestros recuerdos putrefactos y aspiramos al orden geométrico. Una geometría de tres dimensiones, simple, abstracta, clara, donde únicamente cuentan las líneas de fuerza, la perspectiva, la simplicidad de una estructura, el cubo con las aristas vivas.

En *L'Amour, champs de bataille* (*El Amor, campo de batalla*), dirigida por Eloi Recoing a partir de los textos de Heiner Müller, hubiéramos deseado que la bella escenografía de geometría variable de Sophie Morin quedase vacía; ninguna presencia humana, como en el Bauhaus de un Schlemmer, habría turbado el orden perfecto de esas líneas, una sola marioneta metálica, animada a distancia, habría delatado la presencia del hombre. La frase fría e incisiva de Müller habría conservado la misma abstracción y habitado un espacio hecho para ella. Por eso, cuando el escenario y su cubo son invadidos por seres humanos coloreados y rápidos como personajes de circo - payaso, amazona, malabarista, acróbata -, tenemos de repente la impresión de que cualquier otro principio estético, el de un arte figurativo y romántico, entra en escena, viniendo a contradecir la abstracción. El espectador esperaba lo "espiritual en el arte", en cambio, aparecen el colorido y la ilustración. Hélo aquí atrapado por un cierto pavor esquizofrénico: ¿debe percibir lo real en sus principios o ser inundado por la savia del

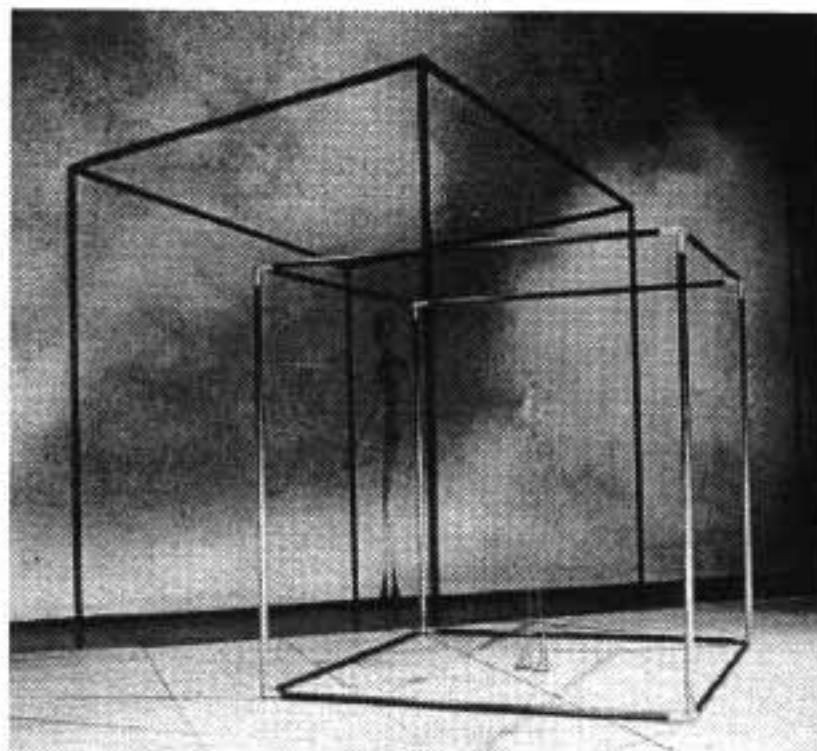


Photo 5

L'Amour, champs de bataille

Parfois, pourtant, nous craignons la matière et nous aimons faire le vide, en nous et sur la scène. Nous cherchons à nous débarrasser de tous ces fantômes accumulés, de tous nos souvenirs pourris et nous aspirons à l'ordre géométrique. Une géométrie à trois dimensions, simple, abstraite, claire, où seules comptent les lignes de force, la

perspective, la simplicité d'une structure, le cube aux arêtes vives.

Dans *L'Amour, champs de bataille*, mise en scène d'Eloi Recoing d'après des textes de Heiner Müller, on aurait souhaité que la belle scénographie à géométrie variable de Sophie Morin restât vide ; nulle présence humaine, comme dans le Bauhaus d'un Schlemmer, n'eût troublé l'ordonnance parfaite de ces lignes, seule une marionnette métallique, animée de loin, aurait trahi la présence de l'homme. La phrase froide et incisive de Müller aurait conservé la même abstraction et habité un espace fait pour elle. Aussi, quand la scène et son cube sont envahis par des êtres humains colorés et rapides comme des personnages de cirque - clown, écuyère, jongleur, acrobate -, on a soudain l'impression qu'un tout autre principe esthétique, celui d'un art figuratif et romantique, entre en scène venant contredire l'abstraction. Le spectateur attendait le « spirituel dans l'art », alors qu'arrivent le coloriage et l'illustration. Le voilà saisi d'un certain effroi schizophrénique : doit-il percevoir le réel dans ses principes ou se laisser submerger

mando, encuadrar las cosas o dejarse llevar por ellas? Müller y Recoing dudan entre las dos posibilidades, pero Müller no tolera la redundancia y el amor no soporta la acumulación de batallas. El autor es traicionado por el director que quiere acumular las pruebas de su amor.

par la sève du monde, encadrer les choses ou nous laisser porter par elles ? Müller et Recoing hésitent entre les deux, mais Müller ne supporte pas la redondance et l'amour ne souffre pas l'accumulation des batailles. L'auteur est trahi par le metteur en scène qui veut accumuler les preuves de son amour.

Foto 6

La Masticación de los muertos

Sabemos con certeza que los actores se burlan de nosotros haciéndonos creer en quimeras. Nosotros les prestamos con gusto nuestros cuerpos, para que existan, identificándonos con ellos. Pero cuando se hacen el muerto y no hablan a nadie más que a ellos mismos, repitiendo infatigablemente su biografía, somos trastornados, hasta el punto de casi violar el principio de no-intervención.

Solange Oswald, el director, ha dispuesto en el claustro de La Cartuja hileras de féretros abiertos. Los muertos cuentan su vida, muy banal, imaginada por su autor, Patrick Kermann. Todo es falso, y sin embargo no podemos resistirnos a pegar la oreja, a acercarnos, a manifestar nuestra compasión. Apretando la mano de esta rubia, busco hacerle volver en sí, resucitarla tranquilizándome, me engancho a la vida. "Entonces, hasta pronto", me dice ella. Todo, en el féretro y en el escenario, tiene doble sentido; tenemos la elección, en el fondo, entre la vida y la muerte. Debemos tocar a la actriz, sea con la mirada o con la mano poco importa, para devolverla a la vida y para permanecer vivos nosotros mismos: "no, hasta ahora mismo", tengo ganas de responderle: el amor como la vida no puede, en efecto, esperar.

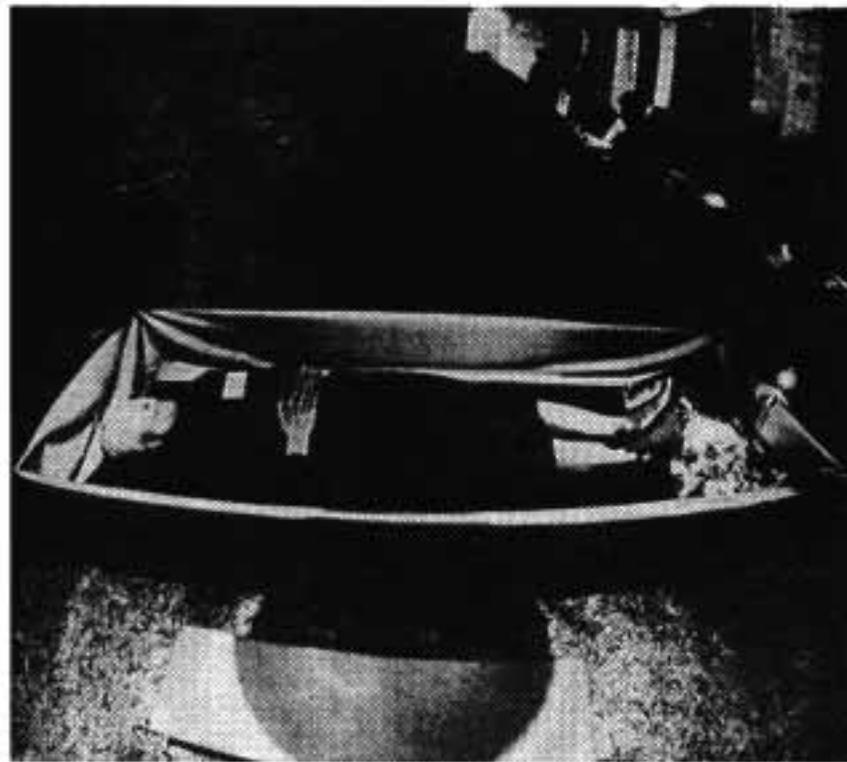


Photo 6

La Mastication des morts

Nous savons bien que les acteurs se jouent de nous en nous faisant croire à des chimères et nous leur prêtons volontiers nos corps, pour qu'ils existent, en nous identifiant à eux. Mais lorsqu'ils font le mort et qu'ils ne parlent à personne d'autre qu'à eux-mêmes, en ressassant infatigablement leur biographie, nous sommes troublés, au point de violer presque le principe de non-intervention.

Solange Oswald, le metteur en scène, a disposé dans le cloître de La Chartreuse des rangées de cercueils ouverts. Les morts racontent leur vie, très banale, imaginée par leur auteur, Patrick Kermann. Tout est faux, et pourtant nous ne pouvons nous empêcher de tendre l'oreille, de nous approcher, de manifester notre compassion. En pressant la main de cette blonde, je cherche à la faire revenir à elle, à la ressusciter en me rassurant, je m'accroche à la vie. «Alors, à bientôt», me dit-elle. Tout est, dans le cercueil et sur la scène, à double sens ; on a le choix, au fond, entre la vie et la mort. Nous devons toucher l'actrice, du regard ou de la main peu importe, pour la ramener à la vie et pour rester nous-mêmes en vie : «non, à tout de suite», ai-je envie de lui répondre : cela ne peut en effet pas attendre, l'amour comme la vie.

Foto 7

Mañana será otro día

Recién salido del infierno, el espectador aspira a circular a tumba abierta en la carretera durante las vacaciones de 1936, abordadas en Demain, il fera jour (Mañana será otro día), fueron las más bellas, puesto que acaban de ser conquistadas por la clase obrera del Frente Popular.

Circular sobre el mismo sitio, como caminar sobre el mismo sitio para él mismo, es el acto escénico más estimulante: permite el mayor gasto de energía para un acto simplemente teatral y por tanto puramente imaginario.

El arte del espectador consiste en evaluar la velocidad del ciclista, en gozar del movimiento puro que lo transporta y en imaginar simultáneamente la finalidad del viaje. Y es este frágil equilibrio hacia el cual tienden Bernard Weber, el autor, que pone en marcha la escritura, y Françoise Roche, la directora que encuentra para el texto una buena pista para ciclistas que lleva al espíritu y al cuerpo del público. Los dos se parecen, sin duda, a estos dos amigos en sillín, el francés y el italiano, que evocan sus recuerdos de vacaciones y circulan hacia un destino desconocido, el de la clase obrera de preguerra. La situación concreta de cada uno, en estas bicicletas, corresponde en el fondo al análisis político del momento: los dos obreros están compitiendo amigablemente; circulan codo con codo hacia la misma meta, una vida mejor; creen en la fraternidad obrera; solo el relentizamiento de la velocidad y del desarrollo amenaza su frágil equilibrio.



Photo 7

Demain, il fera jour

A peine sorti de l'enfer, le spectateur aspire à rouler à tombeau ouvert sur la route soudain ouverte des vacances : celles de 1936, dont il est question dans Demain, il fera jour, furent les plus belles, car elles venaient d'être conquises par la classe ouvrière du Front Populaire.

Rouler sur place, comme marcher sur place pour le mime, est l'acte scénique le plus stimulant, car il permet la plus grande dépense d'énergie pour un acte simplement théâtral et donc purement imaginaire.

L'art du spectateur est d'évaluer la vitesse du cycliste, de jouir du pur mouvement qui le transporte et d'imager simultanément le but du voyage. Et c'est ce fragile équilibre vers lequel tendent Bernard Weber, l'auteur, qui met en marche l'écriture, et Françoise Roche, la metteur en scène, qui trouve pour le texte une bonne piste cyclable conduisant à l'esprit et au corps du public. Tous deux ressemblent, à n'en pas douter, à ces deux amis en selle, le Français et l'Italien, qui évoquent leurs souvenirs de vacances et roulent vers une destination inconnue, celle de la classe ouvrière d'avant-guerre. Leur situation concrète, sur ces vélos, correspond au fond à l'analyse politique du moment : les deux ouvriers sont en compétition amicale ; ils roulent côte à côte vers le même but, une vie meilleure ; ils croient à la fraternité ouvrière ; seul le ralentissement de la vitesse et de la croissance menace leur fragile équilibre.

Entre tanto, el teatro político reencuentra su *momentum*, su impulso, esta alianza vectorial entre palabra, movimiento, actitud y mensaje, ya que ha sabido encontrar un nuevo equilibrio con el público, sea bajo la presión de los acontecimientos (el Frente Nacional de Orange, las huelgas de 1995 o la globalización) o gracias a una escritura sin complejos frente a lo político (Weber, Lemahieu, Piemme). Entonces, tenemos la impresión de que el teatro circula de nuevo para nosotros.

*Entre temps, le théâtre politique retrouve son *momentum*, son élan, cette alliance vectorielle de parole, mouvement, attitude et message, car il a su trouver un nouvel équilibre avec le public, que ce soit sous la pression des événements (le Front National à Orange, les grèves de 1995 ou la mondialisation) ou grâce à une écriture sans complexes face au politique (Weber, Lemahieu, Piemme). Alors, nous avons l'impression que le théâtre roule de nouveau pour nous.*

Foto 8

Palabras de mujeres

Pero estamos muy solos, tan solos como esta mujer, en el estrecho círculo de la familia, secuestrada en su apartamento por su marido. Sin embargo, ella se dirige a cada uno como si se encontrara fuera del círculo. Su recorrido en el círculo es una puesta en situación que la actriz, Catherine Monin, y el director, Prosper Diss, han trazado magistralmente. Esta agilidad se debe al hecho de que el texto de Fo no extrae conclusiones explícitas sobre su alienación. Basta con seguir su trayectoria en el círculo, con imaginar hacia dónde se dirige su mirada, para comprender teatralmente el mensaje político. Cuando Dario Fo y Franca Rame abordan después temas dolorosos (el aborto, la violación, el fascismo), la actriz tiende a quedar inmóvil, a dirigirse directamente al público, a asentarnos verdades o fuertes amenazas. La inmovilidad y la interiorización tienen su peso ideológico, la dramaturgia de Fo se estabiliza, posa un poco, pierde su teatralidad, su ligereza propia de una commedia dell'arte de nuestro tiempo. Esta vez, es el espectador quien se siente realmente sólo.



Photo 8

Paroles de femmes

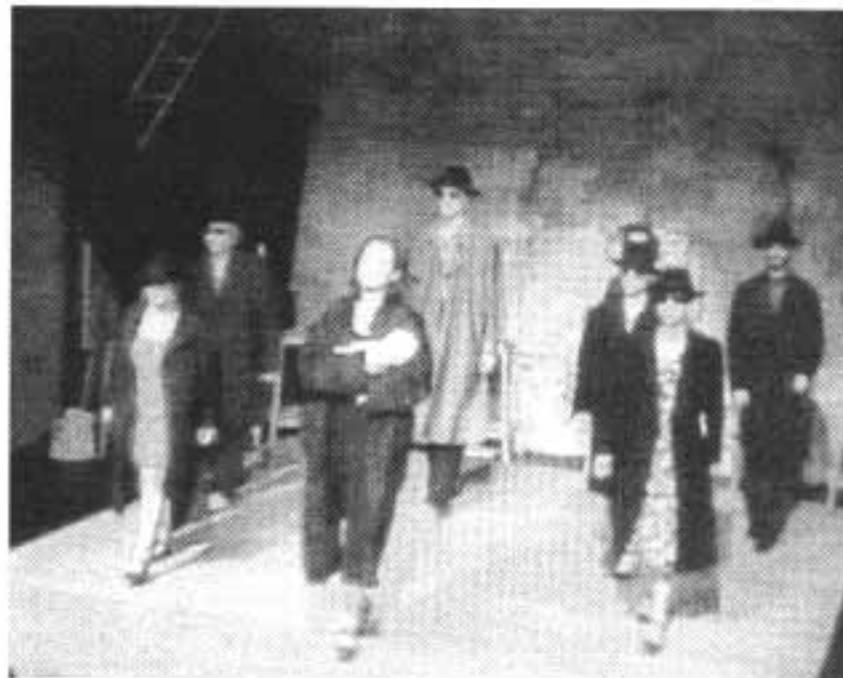
Cette femme, au premier plan, est bien une femme seule, à l'étroit dans le cercle de famille, séquestrée dans son appartement par son mari. Et pourtant elle parle à chacun comme s'il se trouvait de l'autre côté du cercle. Son parcours dans le cercle est une mise en place que l'actrice, Catherine Monin, et le metteur en scène, Prosper Diss, ont

magistralement tracée. Cette agilité est due au fait que le texte de Fo ne tire pas de conclusions explicites sur son alienation. Il suffit de suivre sa trajectoire dans le cercle, d'imaginer sur quoi porte son regard, pour comprendre théâtralement le message politique. Lorsque Dario Fo et Franca Rame abordent ensuite des sujets douloureux (l'avortement, le viol, le fascisme), l'actrice tend à s'immobiliser, voire à s'adresser directement au public et à nous asséner des vérités ou des menaces pesantes. L'immobilité et l'intérieurisation ont leur poids idéologique, la dramaturgie de Fo se stabilise, pose un peu, perd sa théâtralité, sa légèreté, celle d'une commedia dell'arte de notre temps. Cette fois, c'est le spectateur qui se sent bien seul.

Foto 9

Café de patriotas

Para no ser monolítico, el mensaje político será demultiplexado y descentrado en numerosas fuentes de enunciación. Jean-Marie Piemme, el actor y Prosper Diss, el director lo han comprendido: en Café des patriotes (Café de patriotas) el actor debe saber hablar, cantar, bailar, trazar una línea dinámica a partir de todos los materiales. Ya



no hay, como en la obra de Brecht, un distanciamiento de estos elementos entre sí, sino al contrario, una continuidad, un refuerzo mutuo, una intensificación digna de una ópera, una vectorización de todos los materiales. A veces, el actor se apoya directamente en el público, increpándolo ("Ciudadanos, despertad"), a veces el discurso y la presencia son vectorizados a través de todo el espacio escénico: Pablo Nemirovsky, el músico y compositor argentino exiliado, toca el bandoneón para sus amigos los actores que van, en este café, a contar la historia del fascismo y de la corrupción que minan su ciudad. Todos los medios de la actuación, de la música, de la danza, están dispuestos en el mismo espacio, en una sucesión de actos escénicos: impulsos musicales, pasos de tango, diálogos concisos, cantos de coro, songs brechtianos. Todos estos elementos conforman los puntos de apoyo de una estructura sólida, de una fábula en construcción, son chorros de palabras, centelleo de sentidos, iluminaciones parciales, satori que nos devuelven a la vida. El pensamiento danza, el sentido estalla, el deseo sigue su curso.

Photo 9

Café des patriotes

Pour ne pas être monolithique, le message politique sera démultiplié et décentré en de nombreuses sources d'énonciation. Jean-Marie Piemme, l'auteur et Prosper Diss, le metteur en scène l'ont bien compris : dans Café des patriotes l'acteur doit savoir dire, chanter, danser, tracer une ligne dynamique à partir de tous les matériaux. Il n'y a plus, comme chez Brecht, une distanciation de ces éléments entre eux, mais au contraire une continuité, un renforcement mutuel, une intensification digne d'un opéra, une vectorisation de tous les matériaux. Parfois, l'acteur s'appuie directement sur le public, en l'apostrophant («Citoyens, réveillez-vous»), parfois la parole et la présence sont vectorisées à travers tout le dispositif : Pablo Nemirovsky, le musicien et compositeur argentin exilé, joue du bandonéon pour ses amis comédiens qui vont, dans ce café, raconter l'histoire du fascisme et de la corruption qui minent leur ville. Tous les moyens du jeu, de la musique, de la danse sont disposés à même l'espace, comme posés en une suite d'actes scéniques : impulsions musicales, pas dansés de tango, dialogues serrés, chants du choeur, songs brechtians. Tous ces éléments forment les appuis d'une charpente solide, d'une fable en construction, ce sont des giclées de mots, des éclairs de sens, des illuminations partielles, des satori qui nous ramènent à la vie. La pensée danse, le sens fuse, le désir suit son cours.

Teatro para un nuevo tiempo: ceremonia y rito

Juan Carlos Pérez de la Fuente

Teatro para un nuevo tiempo: ceremonia y rito

Recuerdo lo absurdo que me pareció siempre ver a las ocho de la mañana a un sacerdote diciendo misa sólo. Esta sería una frase estupenda para comenzar un libro de memorias, aunque sólo sea porque oír hablar del Tercer Milenio le da a uno no sólo un cierto escalofrío, sino también la vaga sensación de que eso no lo verán sus ojos. Y más nos valiera imponernos la afanosa tarea de recopilar nuestras humildes experiencias, a modo de cuaderno de bitácora para futuros navegantes.

Pero si el destino quisiera dejarnos al menos seguir "peleándola", no estaría de más aprovechar la reflexión tan acertada que proponen los organizadores de este Ciclo de Conferencias, por aquello de que el teatro, como escuela de la vida, tal vez pueda aportarnos algunas luces para encarar ese tiempo nuevo prometido. Volvamos por tanto al mencionado sacerdote, que aunque a simple vista no lo parezca, tiene mucho que ver con el trasfondo de lo que hoy hablamos.

Así como el sacerdote introduce a sus fieles en los misterios que celebra, el director de escena consciente formula un discurso artístico, que implica un compromiso ético y estético con su obra, entendida como algo más que la mera acumulación de productos teatrales concretos, y con la sociedad a la que está dirigida.

A la hora de perfilar este discurso siempre existe un orden lógico en el proceso, que nace, en primer término, de uno mismo y de sus vivencias. En el camino se descubre a los autores y textos con los que se identifica, fundiendo su imaginario.

En los cinco montajes libremente elegidos al frente del CDN, hay un denominador común que los vertebran: una mirada angustiada pero lúcida sobre el hombre del siglo XX, en un mundo caótico y aturdido. Francisco Nieva, Max Aub, Antonio Buero Vallejo, Dürrenmatt y Fernando Arrabal, conforman esta búsqueda desesperada por encontrar un sentido a nuestra existencia. Búsqueda que nos lleva inevitablemente a una reflexión sobre la libertad y sobre la muerte.

Si admitimos que éste es el compromiso ético que los aúna, es obvio por otra parte que sus estéticas son diferentes. Y sin embargo no es menos cierto que para el director de escena es obligado, aunque sea polémico, formular también un discurso estético, en el proceso creador que va de la palabra impresa al hecho teatral. Es en la elección de los signos que integrarán el montaje y en la forma de hacer participes a todos de la idea artística, donde el hecho teatral se convierte en un acto diametralmente opuesto a lo cotidiano.

Lo cotidiano es una cortina de humo sobre nuestra existencia. Prueba de ello es la forma elegida por las televisiones para entretenér al público. Así ya hemos llegado a espacios como "Gran Hermano", esa barbaridad que nos introduce en las relaciones de unos seres humanos en su parte más superficial, en su parte animal. Como en un zoo. Y nos prestamos a ese juego por fama, por dinero y sobre todo para conseguir audiencia. Lo trivial nunca puede ser lo esencial y por tanto los conflictos que surgen de lo cotidiano sólo ilustran la ceremonia de la confusión, del aturdimiento, de la verdad manipulada, maquillada una y mil veces en un mundo que va demasiado deprisa, donde todo tiene un

precio y donde el individuo, o las diferencias, no tienen cabida.

El Mensaje Internacional del Día Mundial del Teatro del escritor canadiense Michel Tremblay expresaba a la perfección esta cuestión, al afirmar que *la salvación, en el alba de este tercer milenio, llegará más bien de esas débiles voces que se elevan a lo largo y ancho del planeta, denunciando la injusticia y, en consonancia con la propia esencia del Teatro, profundizando en el conocimiento de la naturaleza misma del ser humano, aflorándolo y esparciéndolo para que sea compartido por todo el mundo. (...) Esas voces (...) poseen, a veces, un perfume local y un acento propio, que nada tiene, ciertamente, de global, pero al menos son auténticas.*

En esta misma línea, nadando contra corriente, me decanto por un proceso creador que tenga en cuenta la tradición teatral española y sus conceptos rituales. El teatro ritual busca un sentido, un ritmo, en el vivir, para que nazca un teatro distinto, que encuentra en el movimiento una forma de provocación a ese mundo que va demasiado deprisa. Sentido, ritmo y movimiento se alían para provocar esa pausa creativa, que rompe el tiempo cotidiano y que nos permite *describir, cantar el alma humana, sondear sus misterios, y restaurar toda su riqueza*, como también concluía Michel Tremblay.



Foto 10

Desde la soledad del director se van ordenando los signos que preparan la ceremonia, el rito, el misterio...

Pelo de tormenta suspendió la celebración orgiástica de un mundo a la deriva y de un pueblo que tenía la necesidad de sacar sus trapos sucios en la plaza pública - una forma como otra cualquiera de purificarse -, *San Juan*, el bar-

co convertido en metáfora nuevamente de un mundo a la deriva, *La Fundación*, el largo camino hacia el túnel de la libertad, *La visita de la vieja dama*, o la pasión de un hombre corriente y por último *El cementerio de automóviles arrabaliano*, un auto sacramental laico.

Este sentido se advierte mejor aún cuando se trata de un texto de autor no español, como es el caso de Dürrenmatt. Siendo un autor suizo, no es necesario acudir a copiar ningún modelo, porque Dürrenmatt no es un autor realista y por tanto tampoco le interesa la anécdota de la que arranca el conflicto, sino crear una fábula que le permita viviseccionar el comportamiento humano, el individual y el colectivo. Su fe en la humanidad es nula: *El hombre es ridículo porque debe morir*, dice Dürrenmatt.

Su obsesión por la muerte le llevará al convencimiento de que nuestros actos están desprovistos de sentido,

considerando nuestra existencia como una broma cruel y ridícula. El mundo para nuestro autor es un gran show en el que todos, personajes, actores y público, formamos parte de la farsa. Se ríe del caos que envuelve nuestra vida, del inútil debate sobre nuestra existencia. De esta actitud existencial es de donde surgen unas tremendas ganas de vivir.

La visita de la vieja dama se convierte de esta forma en un gran carnaval grotesco, esperpéntico, apocalíptico; en la gran ceremonia de los sentidos, y en el sueño imposible de unos débiles seres que buscan ansiosos la puerta del laberinto. La tragedia surge de nuestra humanidad, de nuestra imperfección. La tragedia grotesca deja al descubierto los gruesos hilos que mueven a los débiles muñecos, e incluso al manipulador, reconociéndose también él en otro participante más en la comedia, en el tinglado. Aparece la risa como el mejor antídoto contra la inevitable tragedia que nos acecha: la muerte. Haciendo que todo sea comedia, trágica comedia, mirada sardónica a un mundo que a fuerza de no encontrarse ha decidido vivir en plenitud y sin tabúes su camino hacia el Gólgota.

Traducir en imágenes las infinitas posibilidades sensoriales que ofrece el texto es un proceso apasionante. La historia de una venganza, en la que su

protagonista, Claire Zachanassian, nada menos que "la mujer más rica del mundo", hace de su dinero el mejor aliado para seducir a sus míseros conciudadanos. Esta seducción se traduce a un lenguaje concreto a través del espacio escénico, de la luz, del vestuario, del sonido y del movimiento. Forma y fondo se alían de la mano del director, que a fin de cuentas no ha dejado de ser el niño que entró primero en el cuarto de los juegos para no dejar titere con cabeza. Pero los niños no juegan solos...

En este momento, el sacerdote gira la cabeza y comprende que no puede permanecer de espaldas y se gira para permitir que el fiel pueda participar en la ceremonia, cambiando así la disposición de los objetos del templo.

La relación del teatro de ceremonia con el espacio es fundamental, pero sobre todo con el público. Porque este teatro sin el público sería el mayor de los insentidos.

En el mundo actual el público no quiere mojarse: *Diviértame, emocióname, pero no me meta en el conflicto*. Ahí está la clave. Porque más que dejarle tranquilo, ansia que le tranquilicemos. Y no es eso. El teatro del siglo XXI requiere también un público nuevo. Sí, un espectador sensorial. Porque el hecho escénico es también un gran espejo para el público.



Foto 11

En *La visita de la vieja dama* este momento irrumpe con gran fuerza en la escena del juicio retransmitido por televisión. La confusión se generaliza cuando se encienden las luces de la sala y aparecen las imágenes trucadas, en las que todo el mundo levanta el brazo condenatorio. ¿Quién habrá levantado el brazo, el de detrás, el de al lado? Y nadie se fía de nadie. Muchos de los espectadores reales,

que se ven consultados llegan a levantar la mano. En esa escena la verdad y la mentira se llegan a confundir de una manera calderoniana. Y en la escena del bosque son los propios gulenses los que hacen el espacio, siendo ardillas, cantando como los pájaros, soplando las hojas, pintando un corazón en una columna que figura un árbol... Los gulenses que quieren recibir el dinero de la millonaria. Todos juegan a la verdad y la mentira. Juegan. Y los espectadores también. En el espacio sonoro, esos trenes que pasan, al tiempo que impiden que los personajes oigan los discursos o las canciones, imposibilitan que los oigan los espectadores. A través del sonido, el espacio es el mismo para los actores que para los espectadores, involucrándose así en la ceremonia. ¿Es mucho pedir al público a las puertas del siglo XXI que juegue? ¿Es mucho pedir que el público abandone lo cotidiano y entre en lo misterioso?

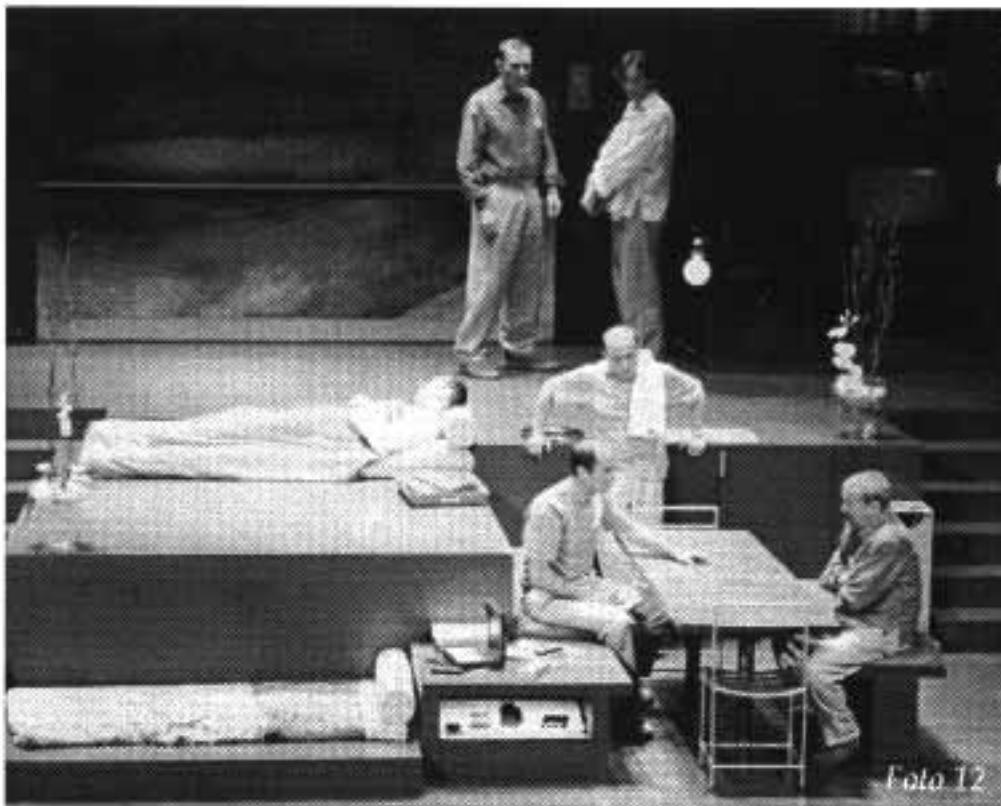


Foto 12

El ritmo, los movimientos, el tratamiento de la luz, el color, el olor y el vestuario se ajustan a la propia transformación física y moral de la apacible ciudad de Gulen y de sus habitantes.

Este doble proceso de transformación tiene su correspondencia en la rigidez de los movimientos como forma de protegerse los unos tras los otros, en el reforzamiento de

sus respectivos roles, de sus carcasas, de sus signos externos para que no aflore el ser humano consciente de sus decisiones y de sus actos. Se protegen en las leyes o actuando en manada. Sólo Alfredo III iniciará el camino inverso, el del despojamiento de todo: el que va de carnícola y futuro Alcalde a víctima propiciatoria para el sacrificio. La diferencia entre III y sus conciudadanos es que él sí sabe por qué muere, mientras que los demás no quieren saberlo. En este proceso, paradójicamente, no hay buenos y malos. Sólo hay seres humanos. Incluso Claire Zachanassian. Elevada por su fortuna a la categoría de diosa moderna de Occidente, con pasaporte para actuar de forma despótica y cruel, como las heroínas de la antigua tragedia griega, se nos revela como un ser humano carcomido, pero ser humano al fin y al cabo, en la escena del despojamiento de sus vestiduras a manos de los acólitos de su séquito. Escena ritual por excelencia, y única escena que no forma parte del texto

original, pero que refuerza la sensorialidad que el texto mismo tiene en potencia. Éste es sin duda uno de los grandes atractivos del teatro: Que tiene sus propias posibilidades sensoriales.

Teatro de ceremonia, teatro de los sentidos, sin dormir el cerebro, en un mundo en el que podemos hacer el amor con el intelecto, a través de Internet. Se suponía que el sexo era un acto de entrega, último reducto inalcanzable para la tecnología, pero no, parece que no está tan claro.

Ya en *Pelos de tormenta* se exploraba este territorio ignorado, en una explosión de luces y olores. Aquel carnaval, sublimación de una orgía y de una fiesta dionisíaca, en un Madrid de marchita estampa goyesca, recogía la tradición de nuestras fiestas y cortejos populares, con el grado de ironía y distanciamiento necesario. En medio de la plaza pública con su puerta abierta al misterio, resonaba la música, de un barroquismo tan distorsionado como español.

En *San Juan* los ritmos se acompañaron a los rezos de los ritos judíos. Al final de la función destaque el rezo, un rezo tal vez inútil, que se fundía con el ruido infernal de las máquinas en el momento del naufragio mientras que las palabras de Carlos se sumergían en el fondo de



Foto 13

nuestras conciencias: ¿Tanto os pesa vuestro Dios que no os podéis mover?

La Fundación supuso el desprendimiento de los concretos para realizar una indagación en los conflictos existenciales, en la que el telón de boca con sus transformaciones de color, desde la lumino-sidad de Sorolla hasta la truculencia de Bacon, y sus movimientos ritmicos a los compases de la obertura de Rossini, oficiaba la ceremonia de la lenta "agonía y resurrección" de sus personajes.

Teatro de ceremonia, también en la obra bueriana sobre todo a través del EFECTO DE INMERSIÓN. Teatro INICIÁTICO para descubrir JUNTOS, en COLECTIVIDAD, la ALIENACIÓN a la que nos hemos o nos han sometido. Y si juntos hemos descubierto la gran trampa en la que estábamos sumergidos, también juntos caminaremos hacia el descubrimiento de la VERDAD. Hacia los espejos NÍTIDOS donde veremos y reconoceremos nuestra humanidad, nuestra imperfección. Hoy siento la necesidad de animarlos a todos a volver a descubrir al viejo maestro castellano a la luz de este nuevo tiempo para desautorizar a esas voces que han pretendido estancarlo en un realismo rancio y un costumbrismo alcanforado, y comprobar que nos encontramos ante un

autor existencial, preocupado obsesivamente por desenmascarar nuestras conciencias y alumbrar el camino.

En *La visita de la vieja dama* la tragedia grotesca sucede en la "época actual", como dice Dürrenmatt. Diremos más bien que existe el "ahora". Aletea el espíritu de *La parada de los monstruos* o de una cabalgata de Disneylandia. Los ritmos están presentes en los artificios que envuelven nuestros actos cotidianos: los lectores de códigos de barras, las células fotoeléctricas de las puertas, los sistemas de megafonía y paneles indicadores en estaciones de trenes y aeropuertos, los anuncios electrónicos... el progreso. ¿Les suena esa palabra tan manida por nuestra clase política?. Los contraritmos están en el sonido de los pájaros del bosque, las fuentes que manan, el murmullo de las hojas y en las lentes cadencias musicales de un tiempo que ya es sólo un recuerdo muerto. En un mundo sin dioses, al menos de los que Gulen está tan necesitado en el ahora, estalla la explosión de júbilo, con la adoración al "becerro de oro".

Se oye la frase mágica, la más ansiada por todos: *Alcalde, el cheque*. Así de lacónica pero tan esclarecedora para este colectivo que a fuerza de verse sumido en un mar de dudas, decide prescindir de sutilezas. En *La visita de la vieja dama* todo acaba en la gran trivialización, en ese "happy end", mezcla de comedia musical americana y sala de fiestas de un casino de Las Vegas. Es la realidad de Gulen, pero no es la verdad de Gulen. La verdad se busca, no se encuentra.

España tiene que buscar su verdad teatral, sin complejos. Sin despreciar lo que nos ha aportado el exterior, pero fundamentalmente asumiendo nuestro pasado. Lo español recorre el siglo y pasa por Valle, por Unamuno, por Lorca, por Buero, por Bergamín, por

Gómez de la Serna o por Arrabal. Y nuestro exilio... Parece que el exilio está todavía dentro de nosotros. Quizá aún somos exiliados.

Dentro de unos días comenzarán los ensayos de *El cementerio de automóviles*. A escasos meses del nuevo milenio, recogeremos la palabra española que tuvo que huir en aquel tiempo oscuro y que no pudo entrar en este nuevo tiempo deseado.

Arrabal nos entrega su palabra y su espíritu para officiar la gran ceremonia de la transverberación. Acudirán los infantes terribles que nuestra patria ha ido pariendo, y devorando, y engullendo, y vomitando por las cunetas del mundo.

En un gran retablo naif, con trajes de marinero y con misales de nácar estarán Buñuel, y Lorca, y Valle -ya más serio y crecidito-, y María Zambrano con tules de libertad, y Max Aub con barcos y aviones de papel, y Teresa de Jesús, y Quevedo. Y Emanu, y Topé y Foder, los protagonistas de *El cementerio de automóviles*. Todos en la gran explanada delante del cementerio de automóviles. Y al fondo más automóviles, y más automóviles, y más automóviles, y más letanías metálicas que escupe la megafonía:

OCCIDENTE SE MUERE ENTRE PRISAS DE ZAPATOS OXIDADOS Y RUIDOS DE MOTORES CUBIERTOS DE CHAROL.

OCCIDENTE SE MUERE ENTRE COLORES DE LATAS DE COCA-COCA EN LARGAS COLAS DE SUPERMERCADOS Y POLVOS DE LÁTEX DE INTERNALITAS.

OCCIDENTE SEMUERE ENTRE CAMILLAS DE CHOQUE Y SONATAS DE SIRENAS ETÍLICAS EN NOCHES NARANJAS DE DOMINGO.

OCCIDENTE SE MUERE ENTRE AGENDAS REPLETAS DE HORAS EXTRAORDINARIAS Y COLIRIOS DE COLORES PARA VER LOS CONCURSOS DE BOMBAS EN TELEVISIÓN.

OCCIDENTE SE MUERE ENTRE HORÓSCOPOS DE LENTEJUELAS Y CAJAS DE ANSIOLÍTICOS EN FARMACIAS VERDES CON CRUCES DE NEÓN.

OCCIDENTE SE MUERE ENTRE CARAS PUBLICITARIAS Y URNAS DE ESQUELETOS DE METACRILATO

Y PALABRAS Y CÍRCULOS ABIERTOS DE PRENSA DEL CORAZÓN Y DEL CEREBRO DE PLÁSTICO RECICLADO.

OCCIDENTE SE MUERE, ¡SE MUERE! ¡EMANU, TOPÉ, FODER! ¡RÁPIDO, TOCAD, TOCAD, QUE SE MUERE! ¡TOCAD EL CLARINETE, Y EL SAXO, QUE SE MUERE....!

Juan Carlos Pérez de la Fuente

mayo de 2000

Fotografías

1. Extension du domaine de la lutte, de Houellebecq.
'Extensión del dominio de la lucha'. Foto, Olivier Roche.
2. Bal-Trap, de Durringer.
Foto, Alibi Théâtre.
3. La dent noire, de Yves Reynaud.
'El diente negro'. Foto, Bruno Decruydt.
4. Le rêve de votre vie, de Daniel Lemahieu.
'El sueño de vuestra vida'. Foto, François Lazaro.
5. L'amour, champs de bataille, sobre textos de Heiner Müller.
'El amor, campo de batalla'. Foto, Christophe Loiseau.
6. La mastication des morts, de Patrick Kermann.
'La masticación de los muertos'. Foto, Luc Jennepin.
7. Demain, el fera jour, de Bernard Weber.
'Mañana será otro día'. Foto, J. Philippot.
8. Paroles de femmes, de Dario Fo.
'Palabras de mujeres'. Foto, Théâtre d'Orange.
9. Café des patriotes de Jean-Marie Piemme.
'Café de patriotas'. Foto, Théâtre d'Orange.
10. Pelo de Tormenta, de Francisco Nieva.
Dirección, Juan Carlos Pérez de la Fuente.
CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL- Teatro María Guerrero
Temporadas: 1996/97 - 1997/98. Foto, Chicho.

11. San Juan, de Max Aub.

Dirección, Juan Carlos Pérez de la Fuente.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL- Teatro María Guerrero

Temporada: 1997/98. Foto, Chicho.

12. La Fundación, de Antonio Buero Vallejo.

Dirección, Juan Carlos Pérez de la Fuente.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL- Teatro María Guerrero

Temporadas: 1998 - 1999. Foto, Chicho.

13. La Visita de la Vieja Dama, de Friedrich Dürrenmatt.

Dirección, Juan Carlos Pérez de la Fuente.

CENTRO DRAMÁTICO NACIONAL- Teatro María Guerrero

Temporada: 2000. Foto, Chicho.

TÍTULOS APARECIDOS

Año 1994

1. Miguel Romero Esteo
Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.
2. Francisco Valcarce
Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).
3. José Antonio Sánchez
Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.
4. Marianne Van Kerkhoeven
La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.

Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón
El sentido actual del teatro.
6. José Antonio Sedeño
La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PUBLICO" de Federico García Lorca.
7. Sara Molina
Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.
Antonio Fernández Lara
Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.

Año 1996

8. Juan Ruesga
Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.
Manuel Llanes
El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.

Año 1997

9. José Monleón
El Actor Mediterráneo
Salvador Távora
El teatro, su historia y el Mediterráneo
Francisco Ortúñoz Millán
La Materia del Actor

10. Jean-Marie Pradier
El animal, el ángel y la escena
José Sanchis Sinisterra
Por una teatralidad menor
Miguel Romero Esteo
De la dramaturgia mediterránea y sus raíces

Año 1998

11. José Luis García Sánchez
Don Ramón María del Valle-Inclán y el Cine.
Ricardo Iniesta
Valle-Inclán a través del tiempo.
De la dramaturgia modernista a la contemporánea.
12. César Oliva
El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.
Etelvino Vázquez
La Interpretación en Valle-Inclán.

Año 1999

13. Juan Antonio Bardém
De las diversas formas de morir.
Antonio Sánchez Trigueros
La Casa de Bernarda Alba: de Margarita Xirgu a Calixto Bieito
(Crónica incompleta de un itinerario escénico)
14. Ian Gibson
Federico García Lorca. El Hombre y su Misión.
Lluís Pasqual
La Barraca y Federico García Lorca.

Año 2000

15. Miguel Romero Esteo
Mi personal visión Post-Vanguardia del Teatro.
José Antonio Sánchez
La Estética de la Catástrofe.
16. Patrice Pavis
La Cooperación Textual del Espectador.
A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999.
Juan Carlos Pérez de la Fuente
Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito.

JUAN CARLOS PÉREZ DE LA FUENTE

Talamánica del Jarana -Madrid- (1959)

En 1980, funda una compañía de teatro independiente con la que inicia sus primeros pasos como director.

En 1985 es titulado como actor y director por la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid.

En 1989 obtiene la plaza de Director de la Escuela de Teatro del Centro Cultural de Las Rozas.

A partir de 1990, comienza una intensa actividad como director de escena de un importante número de producciones:

1990. Estrena en Madrid, en el Centro Cultural de la Villa, *Asamblea general*, de Lauro Olmo.

1991. Dirige a María Jesús Valdés en su regreso a los escenarios, estrenando en el Teatro Bellas Artes de Madrid, *La dama del Alba*, de Alejandro Casona.

1992. Dentro del Festival "La huella de España" en La Habana, estrena *La tierra de Alarcón*, de Antonio Machado.

Este mismo año estrena asimismo, *Lady Windermere* de Oscar Wilde, y *La viuda es sueño* de Tono y Llopis.

1993. Pone en escena: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de Federico García Lorca, *Las de Caín*, de los hermanos Álvarez Quintero, *Fortunata y Jacinta*, de Benito Pérez Galdós, *El canto de los cisnes*, de Alexei Arbuzov en versión de Rodolfo Sirera con la actuación en el que sería su último trabajo, de Alberto Closas.

1994. *Es mi hombre*, de Arniches. *El amor es un potro desbocado*, de Luis Escobar. Y la lectura dramatizada de Ernesto Caballero, *Nostalgia del agua*.

1995. *La locura de don Juan*, de Arniches. *Los padres terribles*, de Jean Cocteau en versión de Rodolfo Sirera. *La señorita Elvira*, de Lauro Olmo.

En 1996 dirige *Mujeres frente al espejo*, de Eduardo Galán. Y el 1 de julio es nombrado Director del Centro Dramático Nacional. A esta nueva etapa corresponden los siguientes montajes:

1996. *Nostalgia del paraíso* (sobre textos de Antonio Gala). Homenaje a Antonio Gala. IV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos.

1997. *Pelo de tormenta*, de Francisco Nieva.

1998. *San Juan*, de Max Aub.

1998-1999. *La Fundación*, de Antonio Buero Vallejo.

2000. *La visita de la vieja dama*, de Friedrich Dürrenmatt. *El cementerio de automóviles* de Fernando Arrabal.

Las últimas temporadas han supuesto también el reconocimiento de su labor por distintas instituciones.

1997. Premio ADE de Dirección por *Pelo de Tormenta*.

1998. Finalista Premio ADE de Dirección por *San Juan*.

Finalista Premio Max al mejor Director de Escena por *Pelo de Tormenta*.

Finalista Premio Mayte por la dirección de *Pelo de Tormenta*.

Premio Celestina al mejor Director por *Pelo de Tormenta*.

Premio del Público de Madrid al Mejor Director por *San Juan*.

Premio Cultura Viva de las Artes Escénicas por *San Juan*.

1999. Finalista del Premio Celestina por *La Fundación*.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial. Málaga

E.S.A.D.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

2000