

Fabian Scheidler

## **Le Champ mental**

### **Essentiels du théâtre**

Essai

Avec une préface de Roberto Ciulli

Alexander Verlag, Berlin

112 pages

ISBN 978-3-89581-570-6

Quelle est l'essence du théâtre ? En quoi est-il unique ? En avons-nous besoin, et si oui, pourquoi ? Quel rôle peut-elle jouer face aux crises planétaires ?

Fabian Scheidler oppose à un cybermonde déréel un théâtre centré sur le corps, un théâtre qui puise sa force poético-utopique dans un champ d'attention qui relie spectateurs et acteurs. L'essai trace un large arc des formes théâtrales non européennes, notamment asiatiques, au modernisme classique jusqu'à nos jours et donne incitations à réfléchir pour un nécessaire renouvellement du théâtre.

« Fabian Scheidler nous fait voyager dans notre propre passé, sans le reflet duquel nous n'aurions guère de possibilité d'avenir, de perspective ; il nous rappelle notre avenir. »

**Roberto Ciulli**

<https://www.alexander-verlag.com/programm/titel/497-das-geistige-feld.html>

## **Chapitres**

### **1) L'arbre du savoir : Savoir, mensonge, seuil, jeu**

Le théâtre, est-ce une imitation du réel, un faire semblant, une sorte de mensonge ? Ou bien un lieu de présentation de vie pure et authentique ? Le chapitre défend l'idée que ces deux propositions sont fausses. Le théâtre est, en revanche, une forme de communication qui est fondamentalement différente de la vie extra-théâtrale, puisqu'elle repose sur un consensus entre spectateurs et acteurs – une sorte de jeu – que *tout* ce qui se passe sur scène est conçu et perçu en tant que message signifiant, c'est à dire : au sens figuré. Le mensonge sur scène, c'est l'essai de faire croire, sous forme de l'illusion ou de l'« authentique ».

Pour discerner le seuil qui sépare les sphères théâtrales et non-théâtrales, on trouve dans toute forme de théâtre ce que l'anthropologue Gregory Bateson appelait les « marquages de contexte », tels qu'on les trouve aussi, par exemple, dans l'architecture des lieux sacrés partout dans le monde. Le seuil qui sépare le théâtre – même dans ses formes les plus areligieuses – du réel est analogue au seuil entre le sacré et le profane.

### **2) Espace**

L'espace théâtral est créé par une attention spécifique des spectateurs, attention qui est prête à concevoir toute action comme significative. Cette attention génère un « champ mental » qui structure l'espace théâtral. Il n'y a donc pas d'espace neutre dans le théâtre, et l'idée d'« expression » induit en erreur, parce que les danseurs et les acteurs n'ont pas besoin de

remplir un vide, mais ils modulent un champ préexistant. C'est pourquoi ils doivent se rendre compte que « tout mouvement se passe dans l'âme des spectateurs ».

Le deuxième élément fondamental de l'espace théâtral est créé par la gravitation et le plancher scénique. Le sol signifie – comme dans la boîte – la mort, et toute vie théâtrale s'organise en tant que différence du plancher scénique.

### **3) Émotion**

L'histoire du théâtre occidentale est marquée par une dispute entre ceux qui défendaient l'idée que l'acteur doit être imprégné des émotions de son caractère, et ceux qui revendiquaient une approche plus distancée (Diderot, Brecht etc.). Ce chapitre montre que cette opposition peut être résolue si on se rend compte que la situation théâtrale permet de libérer les émotions des chaînes causales qui, dans la vie extra-théâtrale, déterminent la succession des émotions et des actions. Dans le théâtre, cependant, les émotions et les actions peuvent entrer dans un autre « état d'agrégation », un jeu, où elles sont capables de changer d'une façon beaucoup plus légère et rapide que dans la sphère non-théâtrale. Cette légèreté, quant à elle, est la condition préalable pour contrôler les modulations du champ mental.

### **4) Le corps et le temps**

L'organisation du corps et du temps dans le théâtre est fondamentalement différente de la vie non-théâtrale. Tandis que dans la vie extra-théâtrale une grande partie des actions n'ont que des buts pragmatiques, dans le théâtre chaque détail de l'organisation corporelle doit être conçu en tant que message signifiant. Les traditions théâtrales du Japon (nô, kabuki, butô), chinoises, indiennes et balinaises ont développé, au cours des siècles, des techniques extrêmement raffinées qui relèvent d'une « anthropologie de la pré-expressivité » (Eugenio Barba).

L'organisation du corps et du temps dans le théâtre est strictement analogue à l'organisation des tons dans la musique. Comme dans la musique, la sphère des gestes est marquée par une discontinuité : dans un océan de mouvements discordants, il se trouvent de rares gestes qui sont accordés, « in tune ». Chaque création théâtrale est une recherche de gammes nouvelles par rapport au corps scénique.

### **5) Imagination et caractère**

Pour créer son rôle, l'acteur a besoin de transformer ses partenaires de scène par son imagination. Toute action de l'autre doit être imprégnée de son imaginaire. C'est comme dans le film *Gold Rush* de Charlie Chaplin où un homme affamé hallucine et prend Charlie pour une poule. Chaque geste de Charlie est perçu comme le mouvement d'une poule. De la même manière, un acteur qui joue Hamlet doit imprégner son collègue, qui joue le fantôme de son père mort, par son imaginaire. Hamlet ne réagit pas à son partenaire en tant que tel, mais à un personnage à moitié réel et à moitié fantôme, roi, père, mort. Le personnage d'Hamlet se forme, et pour l'acteur et pour les spectateurs, selon ses réactions qui résultent de cette double réalité.

## **6) Causalité**

La causalité dans la sphère des êtres vivants est fondamentalement différente de celle des objets morts. Le moindre geste peut causer des effets considérables. Dans la sphère théâtrale, les structures significatives sont créées par les acteurs en inventant des chaînes spécifiques de cause et d'effet. Cela s'applique et pour les personnages et pour la dramaturgie. Comme dans le cas de l'organisation corporelle et temporelle, ce n'est pas la logique extra-théâtrale – le « normal » – qui devrait être le modèle pour la création dramaturgique, mais l'imagination des acteurs dans leur jeu avec l'autre. Le tissu significatif de la dramaturgie s'élabore par un multivers d'actions et réactions subtiles entre les acteurs.

## **7) Culture**

Une culture est une structure de relations significatives qui traversent tous les secteurs de la société et lient la sphère humaine à la sphère non-humaine. Dans la tradition occidentale, pourtant, la « culture » a pris une autre signification : un domaine séparé des sphères de l'économie, de la politique et de la nature. La culture est considérée plutôt comme une collection d'œuvres isolées, créées par des artistes individuels. Cela implique une situation précaire pour l'artiste : il doit créer une structure significative, mais il ne peut plus évoquer, d'une manière affirmative, le réseau invisible de relations créé par la société au cours des siècles et des millénaires. De plus, l'émergence de cultures vivantes – par opposition à une simple collection d'œuvres – ne peut être planifiée, parce qu'elle implique l'action indispensable de l'inconscient, tandis que l'artiste moderne se trouve dans maintes contraintes économiques et institutionnelles qui l'obligent à procéder d'une façon planifiée et calculée. Pour échapper à ce paradoxe au moins en partie, le théâtre a besoin de conditions de travail particulières. Contrairement à l'accélération de la production de biens culturels qui marque notre époque, il faut beaucoup plus de temps, des relations de confiance dans des groupes durables et un espace créatif qui défie la logique du marché.

## **8) Vers un futur théâtre musical**

Ce n'est pas seulement la culture qui a été séparée de la nature et du reste de la société ; c'est aussi la musique et la danse qui furent, dans l'histoire occidentale, séparées du théâtre « parlé ». Mais puisque l'organisation du corps et du temps dans le théâtre est, pour des raisons principales, analogue à celle de la musique, cette division institutionnelle (opéra, danse, comédie musicale, théâtre parlé) est contre-productive. Pour retrouver l'unité originale de ces arts, il faut changer et la structure des institutions et la formation – qui, quant à elle, devrait franchir les limitations des genres.

## **9) Épilogue : Le théâtre et la crise de la vie sur Terre**

La civilisation occidentale a mené la planète et l'humanité à une crise écologique inouïe. Pourtant, le théâtre occidental a du mal à représenter cette tragédie – celle entre la démesure de l'homme et la nature non-humaine. Tandis que les traditions orientales, comme à Bali, en Inde, en Chine et au Japon, abondent d'êtres non-humains ou surhumains, la nature dans la tradition européenne a été reléguée au rang de simple décor entourant les intrigues humaines. Même dans *La tempête* de Shakespeare, les forces non humaines sont des instruments de

manipulation de la part de l'homme, maître colonisateur de la Terre. Au cours des siècles suivants, le rôle de la nature a été diminué davantage – jusqu'à l'arbre mort dans *En attendant Godot*. Pour retrouver son sens existentiel, le théâtre a besoin de se lancer dans une recherche profonde d'un langage théâtral qui inclut la sphère non humaine.

**Fabian Scheidler** (\* 1968 à Bochum) est auteur et dramaturge indépendant. Après des études de philosophie et d'histoire ainsi que de la mise en scène avec Hans Hollmann, Luc Bondy et Cesare Lievi, il a travaillé au Meta Theater Moosach avec le maître japonais du théâtre nô Akira Matsui et a étudié la danse-théâtre classique en Inde. Plus tard, il a travaillé comme dramaturge et auteur, entre autres, au Théâtre Grips de Berlin. En 2013, son opéra *La mort d'un banquier* (musique : Andreas Kersting) a été mis en scène à l'opéra de Görlitz (Saxe). Son livre *La fin de la méga machine. Sur les traces d'une civilisation en voie d'effondrement* a été traduit en plusieurs langues (Le Seuil 2020). Il publia ensuite *Chaos. Le nouvel âge des révolutions* (2017) et *L'étoffe dont nous sommes faits. Repenser la nature et la société* (Piper 2021). Fabian Scheidler est également artiste plasticien : son cycle de photosynthèses *Displaced Places* a été présenté dans de nombreuses expositions. [www.fabian-scheidler.de](http://www.fabian-scheidler.de)

**Roberto Ciulli** est le fondateur et directeur du Theater an der Ruhr de renommée internationale.

**Alexander Verlag** est le principal éditeur d'essais théâtraux et cinématographiques des pays germanophones. Parmi les auteurs se trouvent Chinua Achebe, Antonin Artaud, Alan Ayckbourn, Georges Banu, Roland Barthes, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Ingmar Bergmann, Luc Bondy, Stéphane Braunschweig, Robert Bresson, Bertolt Brecht, Peter Brook, Luis Buñuel, Jean-Claude Carrière, Frank Castorf, Aimé Césaire, Alphonse Daudet, Jean Genet, Dominik Graf, Jerzy Grotowski, Klaus-Michael Grüber, Michael Haneke, Eugene Ionescu, Aki Kaurismäki, Elia Kazan, Jan Kott, David Lynch, David Mamet, Ariane Mnouchkine, Heiner Müller, Yoshi Oida, Albert Ostermeiner, Pier Paolo Pasolini, Luk Perceval, Michel Piccoli, René Pollesch, Milo Rau, Falk Richter, Rimini Protokoll, Eric Rohmer, Claude Sautet, Einar Schleef, Christoph Schlingensiefel, Volker Schlöndorff, She She Pop, Peter Stein, Lee Strasberg, Hans-Jürgen Syberberg, Alexander Tairow, Andrej Tarkowski, François Truffaut, Michael Tchechow, Sasha Waltz, Robert Wilson, Tennessee Williams, Peter Zadek.

[www.alexander-verlag.com](http://www.alexander-verlag.com)