

IDENTITÉS CIRCONSTANCIELLES ET MÉTAMORPHOSES DU MOI

Rachel N'CHO

Arts du spectacle, Université Alassane OUATTARA (R.C.I.)

« Je tiens ce monde pour ce qu'il est : un théâtre où chacun
doit jouer son rôle ».

William Shakespeare

Abstract

The need of use and display multiple identities is the "social marker" which allows to identify in human the desire for more freedom, faced with the constraints of a changing society. Therefore, the theater which promotes is fictional and dramatic expression happens to be the privileged space of the "making face to face" of different identities that form, transform and correct in the circumstances of the show. The process of communicative interactions, involved in these exchanges highlights, a set of identities dialogue through strategical negociation between individual identity and collective identity. Symbol of human socialization, the fluctuating identities and therefore circumstantial identities, as regulators of the self image, play an important and even essential role in the formation of actor and the public individual personality, in social cohesion, and the construction of a new society.

Keywords: Otherness, circumstantial Identities, the ego, socialization

Résumé

Le besoin d'usage et d'affichage d'identités multiples est le « marqueur social » qui permet de cerner chez l'Homme le désir de plus de Liberté, face aux contraintes d'une société en mutation. Dès lors, la représentation théâtrale qui en favorise l'expression fictionnelle et dramatique se trouve être l'espace privilégié de cette « mise à face à face » de différentes identités qui se forment, se transforment et se corrigent dans les circonstances du spectacle. Le processus d'interactions communicationnelles, intervenant dans ces échanges, met en évidence un jeu de dialogue des identités à travers une négociation stratégique entre l'identité individuelle et l'identité collective. Symbole de la socialisation de l'Homme, les identités fluctuantes et donc circonstancielle, en tant que régulatrices de l'image du moi, jouent un

rôle important voire essentiel dans la formation de la personnalité individuelle de l'acteur et du public, dans la cohésion sociale, et dans la construction d'une nouvelle société.

Mots clés : Altérité, identités circonstanciées, le Moi, Socialisation.

Introduction

La question identitaire se présente comme un labyrinthe au fond duquel chaque porte d'interrogations qui s'ouvre laisse apparaître une autre de manière continue. Cependant, loin d'être des redites, ces interrogations s'inscrivent davantage dans un registre de préoccupations fécondes qui gravitent autour de l'Homme et de ses angoisses existentielles. Inscrite au cœur de la plupart des recherches contemporaines, cette réflexion semble d'autant plus s'imposer que les travaux des différents colloques, études et projets sur la question tentent, dans leur ensemble, de cerner les motivations profondes de l'Homme dans sa quête perpétuelle d'identités nouvelles et d'interroger les mutations multiples que subissent ces identités d'un contexte à un autre.

Le besoin de se situer par rapport à l'Autre, d'affirmer son identité, appartient à tout individu, toute collectivité, toute culture. Il en résulte de multiples stratégies d'inclusion, d'exclusion, de projection et d'imagination. L'identité peut être perçue comme le résultat provisoire d'un processus culturel, toujours inachevé et en constante transformation. L'identité étant le déterminisme de l'être dans son essence, en ce qu'elle lui permet non seulement de se connaître mais aussi de se faire reconnaître par l'autre, il est loisible de comprendre la place du débat qu'elle suscite et entretient, aujourd'hui. Ce débat identitaire qui colore ainsi toute la vie culturelle, politique et religieuse devient désormais le stimulant essentiel des productions contemporaines philosophiques, sociales, littéraires, et anthropologiques qui en font un écho retentissant.

S'inscrivant dans la même perspective que les travaux de recherches antérieurs, cette réflexion sur l'identité voudrait analyser son aspect fictionnel en tant que construction de l'imaginaire afin d'apporter un éclairage neuf sur des préoccupations majeures qu'elle engendre. L'identité du personnage étant un présupposé fictionnel, comment ces identités se forment et se transforment-elles? Quels dispositifs stratégiques organisent la représentation du moi, et au travers de quels éléments la position identitaire d'un personnage se manifeste-t-elle? En vue de quel effet? Bien plus, quel rôle y tient la rencontre? Quelles lectures dramaturgique et sociologique sous-tendent le phénomène de la réversibilité des identités fictionnelles et réelles?

Abordant ces préoccupations sous le prisme des pratiques scéniques, il s'agira, en effet, d'étudier la posture de l'acteur et du spectateur en tant que ressort essentiel de la construction d'identités fictives nouvelles pour voir dans le jeu dialogique de la mise en relation interactive et communicationnelle des identités qu'elle préside, les enjeux d'une socialisation de l'individu et au-delà de la communauté entière.

De La Posture Scénique À L'imposture Identitaire

Le théâtre (en tant qu'expression culturelle) est depuis toujours le lieu où s'inscrivent la dynamique et les tensions issus de la relation complexe entre le Moi et l'Autre. Le moi, dans sa représentation scénique, obéit à des dispositifs particuliers qui organisent sa figuralité. Ces dispositifs, parce qu'ils conditionnent l'affichage et l'usage du moi, lui définissent par conséquent de multiples identités et relèvent ses différentes postures, nécessairement contextuelles. Dans la pratique scénique, deux éléments dramaturgiques influencent incontestablement l'identité des acteurs et des spectateurs. Les uns occupant la scène et les autres la salle, sont tous "transformés" par la rencontre solennelle qu'instaure l'architecture théâtrale, construisant ainsi des identités nouvelles qui répondent aux exigences et au temps du spectacle.

Lieu théâtral et jeu d'influences

Pour unique et unitaire qu'il soit, le lieu théâtral où se déroule et se voit l'action est tributaire d'un environnement sur lequel, en retour, il agit. Il en ressort que la transformation de l'identité trouve sa pleine réalisation dans l'espace qu'elle investit. À cet égard, Pruner Michel fait remarquer que : « Tout lieu théâtral est une « machine à voir et à faire voir » (René Allio). C'est pourquoi l'aménagement décompose l'espace de la représentation dramatique en deux unités complémentaires et interdépendantes : l'espace scénique, l'endroit d'où les acteurs sont vus, et l'espace public, l'endroit d'où les spectateurs regardent »³.

Ce lieu théâtral, tel que présenté, est le socle sur lequel repose tout le spectacle en ce qu'il conditionne sa représentation et sa signification dramaturgique. Ainsi, le cadre de l'image du moi et son organisation scénique sont un vecteur, qui participe à la construction d'images multiples.

La scène, tout d'abord, lieu d'évolution des acteurs où action et parole s'entremêlent pour rendre le spectacle vivant, n'est pas sans effet sur le rôle et son espace de déploiement. L'acteur pour « occuper » la scène fait sienne la scénographie mise en place et vice-versa, pour la construction d'une personnalité sans cesse différente. Le processus d'influences

³ Michel, PRUNER. *La fabrique du théâtre*. Paris : Armand Colin, 2005, p.4.

récioproques qu'exercent les acteurs sur leur espace de jeu et la scène sur le rôle des acteurs, exprime de façon saisissante la capacité d'interférence entre le jeu de l'acteur et la scène, ce qui constitue l'essence même de la mise en scène. Considérée de ce fait comme le lieu de passage, de rencontre et d'évitement, la scène concentre les effets de la transformation des identités représentées. Elle est par conséquent l'endroit où se jouent, se construisent et se déconstruisent les identités multiples et complexes des acteurs et des spectateurs.

La salle, ensuite, au même titre que la scène, est aussi vectrice et révélatrice d'identités nouvelles. Le public, dans cet espace, en épouse tous les contours et fait sien le contexte qui le dispose à voir une action et recevoir un discours. Dès lors, ce public qui a quitté sa maison pour le spectacle n'est plus le même que celui qui occupe la salle, dans l'attente du début du spectacle, mais également, pendant et à la fin du spectacle. Il se construit dans ce processus d'occupation de l'espace et de rencontre spectaculaire, un ensemble d'affichages du moi chaque fois différents qui, présente d'autres caractéristiques identitaires nouvelles, tout le long du spectacle. Chaque spectateur voit ainsi son identité première, se modifier par le milieu dans lequel il se trouve.

Ainsi, construites par le metteur en scène pour le déroulement d'une fiction complexe, la scène et la salle ne sont pas neutres, comme le traduit si bien leurs objectifs de production de sens et de signification. Par un phénomène de réflexivité, elles agissent et construisent, à leur tour, les acteurs et les spectateurs qui les occupent, leur donnant des caractéristiques, des principes qui leur sont propres et qui marquent leurs identités, au même titre qu'ils ont créé les leurs.

Scène et salle constituent cette passerelle viable entre le moi individuel et la création d'autres moi, des lieux de changements occasionnels d'identités qui offrent des possibilités imaginaires à l'acteur et au public de revêtir de nouvelles personnalités et/ou de s'octroyer de nouveaux statuts.

C'est à ce stade de la projection qu'intervient le jeu spectaculaire du rôle théâtral qui occupe une place essentielle dans la présentation fictionnelle des identités. Le rôle, en tant qu'incarnation d'une identité autre que celle de l'acteur, spécifie l'opération d'emprunt qui doit se jouer durant le spectacle.

De ce qui précède, il est fort remarquable de déduire que l'identité fictionnelle, n'est jamais une entité donnée de manière définitive, totalement achevée. Elle est constamment en voie de construction par un processus de révélation continuelle que la scène conçoit et légitime. Ce qui justifie la dépendance de l'acteur dans l'exécution de son rôle. Il est en effet enveloppé par les contingences de la mise en scène qui « manipulent » sans cesse son

personnage, façonne son image scénique et l'invite à la créativité, à la re-créativité au profit de significations plus variables, et dont la rencontre apparaît comme le limon transformationnel de la métaphorique réversibilité des identités.

La dualité de la rencontre et la (trans)formation des identités

De la reconnaissance à l'appropriation de l'espace du spectacle intervient un autre élément déterminant qui participe à la mutation des identités dramatiques : la rencontre. En effet, les situations de rencontre sont omniprésentes dans la fiction narrative et dramatique. Selon Bakhtine dans son essai de poétique historique sur les formes du temps et du chronotope dans le roman, le thème de la rencontre, est « l'un des plus universels, non seulement en littérature (où il est difficile de découvrir une œuvre dont ils soit totalement absent), mais dans d'autres domaines de la culture, comme dans diverses sphères de la vie et des mœurs de la société »⁴.

La rencontre est, dans sa performance théâtrale, cette mise à face-à-face entre les acteurs d'une part et entre les acteurs et le public d'autre part, avec tout ce qu'ils ont comme identités individuelles et singulières. Cette rencontre, déjà instituée sur le plan architectural par l'aménagement interne de l'édifice théâtral qui dispose la scène en face des sièges des spectateurs, est à nouveau convoquée par la cérémonie d'échanges qui va se tenir. Acteurs et spectateurs se retrouvent à nouveau dans des conditions favorables à d'autres expériences identitaires.

La première rencontre est celle qui met en relation d'une part, l'acteur et son personnage qu'il investit et d'autre part, l'acteur et son partenaire qui lui donne la réplique. Dans le premier cas l'acteur, par le déguisement théâtral, est appelé à incarner successivement plusieurs identités. « Cette démultiplication du personnage », selon Montalbetti Christine, « le fait passer d'une ontologie stable [...] à une ontologie flottante, instable...⁵ » qui marque sa quête d'équilibre et fait de lui « cette figure ouverte qui attend d'être diversement complétée.⁶ ». Ce balancement d'identités de l'acteur constitue même l'une des lignes de force de la représentation qui structure une bonne partie de sa théâtralité. Par ailleurs, l'acteur dans l'interprétation du rôle de son personnage est également influencé par la présence et le discours de son interlocuteur qui participe activement à la projection de nouvelles représentations du moi. Nous pouvons noter, à cet égard, l'effet de nature réflexive de l'énonciation et l'expression corporelle sur les changements d'image chez l'acteur et que cette réflexivité est au cœur même de la théorie de la pragmatique. L'interprétation du

⁴ Mickaïl, BAKHITINE. *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier. Paris : Gallimard 1978, p. 251.

⁵ Christine, MONTALBETTI. *Le personnage*. Paris : Flammarion, 2003, p.25.

⁶ Idem, p. 25.

personnage par l'acteur n'est donc pas donnée à l'avance. Elle subit des influences diverses qui contribuent à la fabrication d'autres identités.

La seconde phase rencontre fait intervenir la relation que l'acteur entretient avec le public et qui conditionne la création de nouvelles identités. Nul n'ignore l'importance du public, dans la représentation théâtrale :

« J'appelle », précise Jacques Copeau, « public l'ensemble de ceux qu'un même besoin, un même désir, une même aspiration conduisent en un même lieu, pour satisfaire un goût qu'ils ont de vivre ensemble, d'éprouver ensembles les passions humaines, le ravissement du rire et celui de la poésie, par le moyen d'un spectacle plus achevé que celui de la vie. Ils sont là dans une commune attente, armés d'une commune exigence, et les larmes qu'ils versent ou les éclats de leur gaîté les incorporent presque physiquement au drame ou à la comédie que nous ne jouons que pour vous donner un sens plus fort et un amour plus vrai que votre propre humanité »⁷.

Ainsi, en tant qu'élément agissant et influant sur le fait théâtral dont il en fait partie intégrante, le public joue un rôle sur la qualité et la recevabilité de la pièce représentée, comme le souligne explicitement Dort Bernard :

« La constatation est banale, mais elle s'impose : l'œuvre théâtrale ne vaut qu'en fonction d'un public. Elle se crée à son contact. Elle change, elle se modifie, s'enrichissant ou se trouvant diminuée selon que ce public lui donne ou lui retire son adhésion. Elle en est - au sens le plus fort – le produit : c'est lui qui, littéralement, la tire du néant, la choisit et, la choisissant, se choisit. »⁸

Au total, le lieu théâtral se transforme en un lieu d'échange mutuel où l'interactivité intervient dans l'acquisition d'un autre statut. Cette communion entre les acteurs et les spectateurs est le résultat de la fusion entre scène et la salle qui selon Dort Bernard :

« Il n'y a plus un monde clos, celui de la scène (qu'elle exprime l'auteur, l'acteur ou le metteur en scène), qui détiendrait une vérité à laquelle la salle doit s'abandonner en s'oubliant elle-même. Il y a collaboration entre la scène et la salle par le truchement d'un spectacle qui tire sa vérité non d'une certaine idée du théâtre ou d'un désir de communion culminant dans un seul acte d'amour, mais d'une expérience commune aux producteurs et aux consommateurs de théâtre : l'expérience de leur société.»⁹

⁷ Jacques, COPEAU. *Appels*. Paris : Gallimard, 1974, p.157.

⁸ Bernard, DORT. *Théâtre public*. Paris : Seuil, 1967, p. 315.

⁹ Bernard DORT. « Avant-propos », in *Théâtre public*. Paris : Seuil, 1967, p.20.

La connivence qui s'établit entre l'acteur et le public participe au processus d'identification des deux entités qui prend son ancrage dans un réseau communicationnel complexe et stratégique. Le jeu de proximité qu'impose, ainsi, la représentation rend bien compte du type particulier de rapport de familiarité qui se noue entre acteurs d'une part, et entre acteurs et spectateurs d'autre part, et laisse apparaître à travers une action culturelle forte, la théâtralisation d'une idéologie sociale dans laquelle la communication prend son sens le plus pragmatique.

En définitive, espace théâtral et rencontre qui traduisent la posture, formalisent et font évoluer progressivement les identités des acteurs et des spectateurs. Dans le spectacle qui se met en place, ces deux contextes se croisent, se mêlent et fusionnent pour révéler successivement, dans une imposture, les contours des identités en perpétuelle transformation des participants au jeu théâtral. Il en découle alors, une véritable dynamique interactive du dialogue des identités.

Dynamique Interactive Du Dialogue Des Identités

Etablir l'importance de l'influence du contexte situationnel dans l'émergence d'identités fictionnelles nouvelles, c'est reconnaître qu'il existe une véritable interaction entre ces identités et leurs contextes. La cérémonie que met alors en place le théâtre est, un spectacle de rituels interactifs qui assurent un jeu de dialogue et de transformation des identités.

Le rituel interactif des identités

Pour Abirached, « c'est au théâtre, en effet, que l'homme peut dessiner son image comme il l'entend et la faire légitimer au vu de tous, mais encore faut-il que le public donne son adhésion à cet échange des masques et à ce retournement de la mimésis...¹⁰ ».

La réalisation d'un tel projet n'est possible que grâce à la dynamique interactionnelle qu'opère la magie du spectacle théâtral par le rituel qu'inaugurent les jeux de rôles et de rencontre.

La question du rituel a été l'objet d'étude de la famille sociologique avec les célèbres travaux d'Emile Durkheim sur la sociologie de la religion, George Herbert Mead, sur la philosophie pragmatiste, Erving Goffman sur le structuralisme d'interaction etc. En ce qui concerne le rituel théâtral, seules les réflexions d'Erving Goffman développées notamment dans ses trois ouvrages les plus importants : les deux tomes de *La mise en scène de la vie quotidienne* (*La présentation de soi* et *Les relations en public*) et *Les rites d'interaction*, permettent de mieux l'élucider.

¹⁰ Robert, ABIRACHED. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris : Gallimard, 1994, p.233.

En effet, dans son ouvrage intitulé : *La mise en scène de la vie quotidienne*, Goffman définit les rituels par une observation anodine de la vie quotidienne :

« Dans la société contemporaine, les rituels adressés aux représentants d'entités surnaturelles sont partout en déclin, de même que les grandes cérémonies, avec leurs longs chapelets de rites obligatoires. Il ne reste que de courts rituels qu'un individu accomplit pour et envers un autre et qui attestent de la civilité et du bon vouloir de la part de l'exécutant, ainsi que de la possession d'un petit patrimoine de sanctitude de la part du bénéficiaire. Il ne reste en bref que des rituels interpersonnels. Ces petites dévotions ne sont guère un paradis pour les anthropologues. Elles n'en méritent pas moins l'examen. Seule notre vision séculière de la société nous empêche d'en apprécier l'ubiquité et la localisation stratégique, et, en retour, le rôle dans l'organisation sociale. »¹¹

Le rituel, selon Goffman, se retrouve autant dans les pratiques religieuses que profanes. Mais il est plus représentatif dans les pratiques dites profanes, jouant ainsi un rôle majeur dans l'organisation de la société.

Dans tous les cas, l'usage de ce mot organisera l'essentielle de ses réflexions dont *Les rites d'interaction*, justifie explicitement l'emploi:

« J'emploie le terme *rituel* parce qu'il s'agit ici d'actes dont le composant symbolique sert à montrer combien la personne agissante est digne de respect, ou combien elle estime que les autres en sont dignes. »¹²

Le rituel dans ce premier emploi apparaît comme un ensemble d'actes codifiés qui conduit à l'application de principes de civilités dont le respect tient une place primordiale. Plus loin, l'auteur précise encore que :

« J'emploie le terme « rites », car cette activité, aussi simple et aussi séculière soit-elle, représente l'effort que doit faire l'individu pour surveiller et diriger les implications symboliques de ses actes lorsqu'il se trouve en présence d'un objet qui a pour lui une valeur particulière. »¹³

La symbolique qui se dégage du rituel et qui le justifie par la même occasion est conditionnée par l'existence d'une présence et la reconnaissance de la particularité de cette présence comme élément déclencheur du processus du rituel.

¹¹ Erving, GOFFMAN. *La mise en scène de la vie quotidienne* 2. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973, pp.73-74.

¹² Erving, GOFFMAN. *Les rites d'interaction*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1974, p.21.

¹³ Idem, p.51.

De ce point de vue, Goffman rejoint Martine Segalen pour qui les rites sont: « un ensemble de conduites individuelles ou collectives relativement codifiées, ayant un support corporel (verbal, gestuels, de posture), à caractère répétitif, à forte charge symbolique pour les acteurs et les témoins.¹⁴».

Avec Goffman, nous notons une évolution significative du concept de rite qui n'est désormais plus pris exclusivement dans son approche religieuse, à l'image de la célébration d'une messe de dimanche, où il était plus expressif et manifeste. Il est davantage, dans sa vision, cette pratique de tous les jours qui prend forme et sens en présence de deux sujets ou en présence d'un sujet et d'un objet, par une relation interactive dynamique.

Cette vision goffmanienne du rituel conduit à voir dans l'interaction sociale une forme symbolique du rite qui implique un ou plusieurs concepts du sujet engagé dans l'interaction.

Les rituels interpersonnels dont fait allusion Goffman témoigne de l'existence systématique d'échanges interactifs dans toute rencontre. Celle qui s'opère alors dans la représentation théâtrale, et qui met dans une position de face-à-face, scène-salle, acteur-acteur, acteur-spectateur n'est pas fortuite. Ces espaces et ses personnes interagissent les un sur les autres : la scène fait la salle et la salle fait la scène. Par ce processus interactionnel ritualisé, la cérémonie théâtrale n'existe que par la relation qui se tisse non seulement entre la scène et la salle mais également entre les acteurs eux-mêmes et entre les acteurs et le public. Les identités qui se dévoilent et se construisent pendant le spectacle sont le point d'aboutissement logique de la dramaturgie et de la mise en scène.

La théorie goffmanienne de l'interaction établit ainsi un parallélisme entre le rite social et le rite théâtral par l'usage commun de la mise en scène qui les caractérise. En effet, l'analyse de Goffman sur cette similitude apporte un éclairage sur la posture et le rôle de l'acteur dans le jeu théâtral où la projection occupe une place importante :

« Sachant que l'acteur projette une définition de la situation en présence de ses interlocuteurs, on peut s'attendre à ce que des événements se produisent dans le cours de l'interaction qui viennent contredire, discréditer ou jeter d'une façon ou d'une autre un doute sur cette projection.»¹⁵

Dans cette projection constructive, l'urgence de « sauver la face » intervient par un élan de solidarité, de flexibilité et d'accommodation, pour maintenir la dynamique

¹⁴ Martine, SEGALÉN. *Rites et rituels contemporains*. Paris : Éditions Nathan, 1998, p.21.

¹⁵ Erving, GOFFMAN. *La mise en scène de la vie quotidienne 1*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1973, p.21.

interactionnelle du jeu théâtral afin que le processus de (re)-création des identités ne soit pas rompu et soit continu dans une sorte de nouvelle scène, comme le souligne Goffman :

« Il existe des situations, souvent appelées des “ scènes ”, dans lesquelles un acteur se comporte de façon à détruire ou à porter un coup sérieux à la courtoisie apparente du consensus. (...) L’expression courante “ faire une scène ” est heureuse, parce qu’en effet ces ruptures font surgir une nouvelle scène. L’interaction précédente, et normalement attendue, entre les deux équipes, se trouve soudain écartée de force, et un nouveau drame se substitue irrésistiblement à elle.»¹⁶

En définitive, les identités scéniques rendent compte des situations possibles de renouvellement de l’image de l’acteur que légitime la structure des rencontres théâtrales. Ces identités circonstanciellelles qui se forment et se transforment chaque fois que des individus se trouvent en présence immédiate les uns des autres laissent augurer les enjeux d’un dialogue dynamique des identités en présence.

Enjeux du dialogue des identités

DORT faisait remarquer dans son ouvrage intitulé *Théâtre public*, que : « le théâtre postule la communication »¹⁷, comme pour révéler le pouvoir communicationnel du théâtre et son impact sur la question de l’altérité et le dialogue des identités.

La scène, grâce à l’activité interactive qu’elle suscite, s’avère l’endroit privilégié où se déroule une perpétuelle négociation entre identité individuelle et identité collective, mêlant constamment ces deux entités. À travers ce jeu d’échanges de paroles et d’expressions corporelles, les identités se découvrent mutuellement, se rapprochent, se recomposent, et développent leurs liens instantanément, partagent ainsi pendant le spectacle leurs expériences les plus diverses. Désormais, c’est toute une redéfinition de l’acteur et du public, de leurs positions scéniques, des types d’influences qu’ils exercent l’un sur l’autre, etc., qui s’installe de facto. Cela est d’autant plus important que ce réseau d’identités que cette négociation génère vient imprimer une nouvelle configuration aux identités scéniques, permettant, de ce fait, de nouvelles interprétations des représentations du moi.

À ce niveau, la formation de l’acteur occupe une place essentielle dans la représentation théâtrale. Véritable laboratoire d’« actualisation », elle constitue ce lieu de multiples expériences de mise en situation, où rôle et image de l’acteur entrent en relation de confrontation, de négociation, de différenciation et/ou d’emmêlement, pour la fabrication de

¹⁶ Idem, p.199.

¹⁷ Bernard, DORT. *Théâtre public*. Paris : Seuil, 1967, p.264.

personnage dont l'identité n'est jamais achevée, un personnage à la recherche de soi. L'acteur devient alors sujet de connaissance et de reconnaissance à l'image de spectacle vivant qui ne reedit jamais l'histoire, mais qui continue de dire une histoire, celle d'un personnage en perpétuelle métamorphose. Le caractère polymorphe et mouvant de l'identité scénique renvoie à des segments d'identités empruntées, suggérant au jeu de l'acteur de nouvelles ouvertures et possibilités dynamiques de sa performance, de nouvelles manières d'être et de faire, pour une (re)connaissance plus variée. Cette identité plurielle transforme l'acteur en « un rendez-vous de personnages », un recueil de possibles pour reprendre les images de Crouzet Michel.¹⁸

Ces identités plurielles conduisent l'acteur à s'afficher comme un aventurier s'inventant de nouvelles postures, et à entrer dans des destins imaginaires. Dans cette quête de soi, l'acteur cherche à réaliser et renouveler son être. Mais, cet effort pour se créer nécessite l'aide d'un autre guide, en l'occurrence le spectateur.

La construction d'une identité fictionnelle multiple est possible dans un espace de rencontre et d'échanges interactifs. En d'autres termes, le dialogue des identités est la résultante d'une articulation positive entre le moi et l'Autre. Ce qui confère à la fonction dramatique des identités fictionnelles, une autre fonction : celle dite didactique qui participe à la socialisation des individus et de la communauté.

De La Fonction Dramatique À La Signification Sociale Des Identités Circonstanciennes

Le dialogue des identités multiples qu'instaure la mise en scène se présente comme le processus d'une « cérémonie théâtrale » qui a pour finalité la « communion » des acteurs dialogiques en présence. Il s'agit moins de les rapprocher, que d'abolir les divergences existentielles dont ils sont porteurs à travers leur individualité respective. La prééminence du moi individuel qui promeut l'égo, le solipsisme est, dès lors, évincé au profit du moi collectif qui prend en compte dans l'affirmation du moi, la réalité objective et subjective de l'Autre et dont les enjeux dramaturgiques et idéologiques trouvent leur signification profonde dans un projet de réorganisation sociale où la construction de la communauté occupe une place essentielle.

De l'utilité d'une convention dramaturgique

Aujourd'hui encore, le théâtre demeure fidèle aux conventions qu'il s'est donné de faire de sa représentation un moment de rencontre, de célébration et de communion des

¹⁸ « [...] je suis par l'artifice [...] mais me réduis à un rendez-vous de personnages. Mentir, c'est d'abord se communiquer ; mais c'est aussi être. » « Le masque exprime l'agression sociale, et la parade, ou la contre-agression de l'être naturel et sensible. » CROUZET Michel. *Le Héros fourbe chez Stendhal*. Paris : SEDES, 1987, pp. 21-22.

acteurs et du public, et ce depuis ses origines. Parce que ce lieu de rencontre qu'est l'espace théâtral se prête impérativement à s'interroger sur la question de la représentation de l'altérité qu'il engendre, il est évident que cette dernière se pose avec acuité.

Qu'il soit considéré comme modèle ou repoussoir, cet espace d'identités fictionnelles se construit par le biais de représentations diverses qui le façonne autant que lui-même les a enrichies. Plus qu'un espace ludique, il est à la fois le lieu de la formation et de la transformation des identités en confrontation, et en négociation : c'est parce que la quête de reconnaissance du moi et la rencontre de l'Autre y sont constamment renouvelées que bien des situations de métamorphoses s'y font jour dans le même temps, que bien des dialogues d'identités s'y opèrent de manière continue pour légitimer la liberté et la différence. Pour la réalisation d'une telle opération, la mise en scène prend en compte les différentes manières dont le lieu théâtral inscrit, réinvente et / ou réorganise la notion d'altérité dans son spectacle, en portant un « regard anthropologique » sur l'Autre à travers non seulement son édifice architectural proprement dite, mais aussi par la pratique de la rencontre et sa performance dialogique. Aussi, la scène, la salle, l'acteur, le public, la rencontre, sont-ils, pour le théâtre, des moyens pour (re)connaître l'altérité dans son réseau d'identités et de différences, et se la réapproprier par les effets de la mise en scène.

L'altérité qui investit et configure ainsi l'espace de la représentation apparaît comme l'acteur décisif d'un ordre dramaturgique savamment élaboré par les théoriciens du théâtre et qui se déploie comme une puissante machinerie à produire du sens. Ainsi, le travail de la représentation de l'altérité, dans sa réalisation, suscite une autre question aussi importante qui est celle de la socialisation des identités engagées dans cette représentation. Bien évidemment, pour le théâtre, représenter une altérité est un véritable processus de recodification du moi, comparable au travail de traducteur qui, en traduisant, reçoit des traits et en refuse d'autres du texte de départ. Il s'agit, dans sa plus simple expression dramatique, d'une opération de « déconstruction » et/ou de « reconstruction » de l'altérité, car selon les circonstances, le même individu se retrouve dans des contextes différents, et ses intérêts varient en fonction des interlocuteurs qu'il a en face de lui.

C'est ainsi que les problèmes de la formation de l'acteur et du public, de la participation du public, de la rencontre, du dialogue et de l'altérité, etc., soulevés par la représentation s'avèrent cacher un théâtre de l'Être, où la question ne saurait être essentiellement : « que dois-je faire ? », Mais mieux encore « qui suis-je ? » ou « qui devrais-je être ? ». L'interrogation sur l'identité, la justice, la morale, apparaît alors inséparable d'un

questionnement plus intime, dont le fond sera la socialisation des individus en particulier et de la communauté en général.

Au service de la socialisation des individus

Il est bien tentant de considérer, lorsqu'il est question de théâtre, de privilégier sa fonction de divertissement bien qu'elle en soit un aspect important. Or à y regarder de plus près, le théâtre constitue également un moyen agréable d'évolution et de réflexion personnelle pour chaque acteur et chaque spectateur.

C'est donc à juste titre que Dort Bernard soulignait que « le théâtre est essentiellement social »¹⁹, pour montrer le lien intrinsèque et profond qui existe entre le théâtre et la société : l'un étant un pur produit de l'autre en ce qu'il en est le « modèle », selon Antoine Vitez : « le théâtre est le champ de force, très petit, mais où se joue toujours toute l'histoire de la société, et qui, malgré son exigüité, sert de modèle à la vie des gens »²⁰. Cette vision, dès lors, met en exergue le rôle de socialisation du théâtre qui fait de cet art, une mise en scène critique de la société au bénéfice de l'Homme et de sa condition car, qu'est-ce le théâtre si ce n'est autre que la représentation de rapports humains, de conflits sociaux, de tout ce à quoi l'Homme peut être confronté: la haine, l'amour, le désespoir mais aussi la pauvreté, l'injustice, la guerre, etc.

Dans son fonctionnement organique, en rapport avec la société, il s'agit pour le théâtre et sa représentation qui le caractérise de créer un sentiment de fraternité et de cohésion entre les individus. En effet, vu l'individualisme qui caractérise tragiquement notre société actuelle, l'espace théâtral par son statut communautaire permettrait aux gens de se retrouver pour abolir les frontières de la différenciation marquées par les couches sociales et professionnelles. La preuve est qu'à ce rendez-vous du « donner à voir » et du « donner à entendre » se trouve rassemblé en un lieu, le temps d'un spectacle, acteurs, travailleurs, patrons, pauvres, riches, etc., un genre de mélange d'individus d'horizons diverses, une rencontre des contraires, produit par la magie théâtrale. Or l'individu dans l'affirmation de son individualité, et donc de son moi, établit de manière consciente ou inconsciente une relation complexe avec son environnement immédiat. Dans leurs rapports à soi et à autrui, les multiples facettes du moi, en général, s'érigent en système de défense, de différenciation, de distanciation et d'autosuffisance, d'auto-reconnaissance, d'auto-admiration, etc.

¹⁹ Bernard, DORT. *Théâtre public*, Essai de critique. Paris : Seuil, 1967, p.315.

²⁰ Antoine, VITEZ, cité par Michel, VIEGNES. *Le théâtre. Problématiques essentielles*. Paris : Hatier, 1992, p.133.

Une telle subjectivité, si elle devient exacerbée et n'est pas très tôt décentrée puis recentrée, altère gravement les systèmes cognitifs et affectifs nécessaires pour une communication effective et positive qu'exige la vie en société. Les risques d'une telle dérive identitaire rentrent en contradiction avec l'ordre social préétabli qui légitime ces systèmes. Il va de soi que l'isolement et la non-reconnaissance qui guettent le moi dans un tel contexte, le confine dans une incompréhension et une solitude que seule son adhésion au pacte de connivence, de complicité créée et codifiée par la scène théâtrale, peut l'en délivrer. La disparition progressive du moi individuel tel que défini antérieurement au profit du moi collectif tel que envisagé désormais préside à l'essence même de la représentation théâtrale qui se veut être un art collectif dans lequel se trouve investit des forces multiples qui traduisent leur unicité.

Conclusion

Les identités construites dans les circonstances de la fiction révèlent, en définitive, une image toujours fluctuante du moi, mais indispensable pour traduire les différentes postures qui engendrent ses représentations. De cette interaction entre l'espace scénique et l'image projetée naît, à travers un rituel interactif, une succession d'identités qui s'affichent et s'expriment au sein d'un dialogue d'identités individuelles et collectives. Ces possibilités de changements identitaires multiples, inscrites dans l'action fictionnelle et dramatique, trouvent un écho favorable dans les aspirations de l'homme, celles d'exprimer ses multiples besoins et de les satisfaire ; d'échapper à sa condition et d'appréhender l'idéal. Aussi, la scène théâtrale, lieu de passage par essence, mais aussi lieu de rencontre et d'évitement s'érige-t-elle en laboratoire de toutes les expériences où l'inimaginables et l'irréel deviennent imaginable et réel, l'impossible devient le possible. L'identité fictionnelle apparaît, donc, comme un mythe directeur sans lequel ce qui n'est pas ne sera jamais.

La mise en scène opère alors, à travers une dynamique à la fois communicationnelle et didactique, à la transformation individuelle et sociale. Reflet de la société dont elle est la représentation, les identités circonstanciées semblent être les réponses possibles à la résolution des conflits qui secouent notre société mondialisée. Les guerres, le terrorisme, etc. qui mettent à mal notre monde actuelle nous interpelle sur la nécessité de « sortir » de notre Moi pour aller à la rencontre d'Autrui, afin de le découvrir, le (re)connaître, « se mettre dans sa peau » et partager avec lui ce que nous avons en commun, dans la différence. Ce processus d'« "identité" tissée d'emprunts »²¹, loin d'être une imposture négative, permet aux individus

²¹ Jean-Michel, LE BOT. *Aux fondements du « lien social », Introduction à une sociologie de la personne.* France : L'Harmattan, 2004, p.147.

de négocier une possible cohabitation pacifique, dans un environnement de tolérance, d'entente et de convivialité, qui fait écho aux postulats forts et emblématiques du vivre-ensemble.

« Pour Artaud, le théâtre n'est pas évasion, asile ou tour d'ivoire, il est instrument et levier ; il permet d'agir sur le monde et sur l'homme. Son action ne se limite pas à l'auteur, à l'acteur ; elle dépasse même le public ordinaire des salles traditionnelles. Elle ne tend à rien moins qu'à réaménager de fond en comble la condition humaine. Théâtre métaphysique dont l'objectif est double : exercer un rôle curatif, entreprendre une re-création.»²²

De tout ce qui précède, nous disons à la suite de Touchard que : « Le propre du théâtre, c'est de s'élever au-dessus de ce qui divise les hommes pour les renforcer dans l'idée d'un destin solidaire de l'humanité tout entière. »²³. C'est en cela que réside sa véritable utilité sociale.

Références :

ASLAN, Odette et BABLET, Denis. *Le Masque : du rite au théâtre*. Paris : Éditions du CNRS, 1985.

BAKHITINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, trad. D. Olivier. Paris : Gallimard 1978.

BAUDOUY, Michel-Aimé et MOUSSAY, Robert. *Civilisation contemporaine, aspects et problèmes*. Paris : Hatier, 1965.

BÉDOUIN, Jean-Louis. *Les masques*. Paris : Presses Universitaires de France, *Que sais-je ?*, 1961.

COPEAU, Jacques. *Appels*. Paris : Gallimard, 1974.

CROUZET, Michel. *Le Héros fourbe chez Stendhal*. Paris : SEDES, 1987.

DELAGE, Agnès, HOQUET Thierry, CHAUDIER Stéphane et MACÉ Marielle. *Les puissances de l'imagination*. France : Belin, 2006.

DORT, Bernard. *Théâtre public, Essai de critique*. Paris : Seuil, 1967.

DURVYE, Catherine. *Les énigmes du moi*. Paris : Presses Universitaires de France, Collection Major, 2008.

FILLOUX, Jean-Claude. *La personnalité*. Paris : Presses Universitaires de France, *Que sais-je ?*, 1957.

²² Alain, VIRMAUX. *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris : Seghers, 1970, p.25.

²³ Pierre-Aimé, TOUCHARD. *Le théâtre et l'angoisse des hommes*. Paris : Seuil, 1968, p.163.

- GAUDEZ, Florent. Pour une socio-anthropologie du texte littéraire. Paris : L'Harmattan, Logiques Sociales, 1997.
- GAULEJAC DE, Vincent, et LEGRAND, Michel. Intervenir par le récit de vie. France : Éditions ÉRÈS, 2008.
- GODELIER, Maurice. Au fondement des sociétés humaines. Ce que nous apprend l'anthropologie. France : Albin Michel, 2007.
- GOFFMAN, Erving. La mise en scène de la vie quotidienne I : la présentation de soi. France : Les Éditions de Minuit, 1973.
- GOFFMAN, Erving. Les rites d'interaction. France : Les Éditions de Minuit, 1974.
- GOUHIER, Henri. Le théâtre et l'existence. Paris : Librairie Philosophique J. VRIN, 1991.
- HUBERT, Marie-Claude. Les grandes théories du théâtre. Paris : Armand Colin, 1998.
- JOMARON, Jacqueline. La mise en scène contemporaine II : 1914-1940. Belgique : La Renaissance du Livre, Collection Dionysos, 1981.
- LE BOT, Jean-Michel. Aux fondements du « lien social », Introduction à une sociologie de la personne. France : L'Harmattan, 2004.
- MAINGUENEAU, Dominique. Les termes clés de l'analyse du discours. France : Seuil, 1996.
- MIGNON, Paul-Louis. Panorama du théâtre au XXe siècle. France : Gallimard, 1978.
- MONTALBETTI, Christine. La fiction. Paris : Flammarion, 2001.
- MONTALBETTI, Christine. Le personnage. Paris : Flammarion, 2003.
- MUCCHIELLI, Alex. L'Identité. Paris : P.U.F., Que sais-je ?, 1986.
- PAVIS, Patrice. Dictionnaire du théâtre. Paris : Armand Colin, 2009.
- POULAIN, Elfie. Approche pragmatique de la littérature. Paris : L'Harmattan, 2006.
- PRUNER, Michel. La fabrique du théâtre. France : Armand Colin, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. Théâtre et mise en scène, 1880-1980. Paris : PUF, 1980.
- SEGALEN, Martine. Rites et rituels contemporains. Paris : Nathan, 1998.
- SIMON, Arthur. Gaston Baty, théoricien du théâtre. Paris : Klincksieck, 1972.
- TOUCHARD, Pierre-Aimé. Le théâtre et l'angoisse des hommes. Paris : Seuil, 1968.
- VIALA, Alain. Le théâtre en France, des origines à nos jours. Paris : PUF, 1997.
- VIEGNES, Michel. Le théâtre. Problématiques essentielles. Paris : Hatier, Profil, 1992.
- VILAR, Jean. Le théâtre, service public. France : Gallimard, 1975.
- VIRMAUX, Alain. Antonin Artaud et le théâtre. Paris : Seghers, Paris, 1970.
- WINKIN, Yves. La notion de rituel chez Goffman. De la cérémonie à la séquence. Paris : Hermès 43, 2005.