

## «Leçon du Théâtre» 2<sup>ème</sup> saison Compte-rendu du 12 octobre 2009

Aux yeux de la mode, le théâtre recule devant le tropisme pluridisciplinaire et l'impérialisme technologique.

Au cours du premier cycle de la Leçon, Jacques Baillon a :

- rappelé la fonction structurante du théâtre, en amont des représentations spectaculaires,
- resitué la spécificité de l'acteur par rapport à l'actant ainsi que le préalable de la Représentation pour tout objet spectaculaire qu'il soit vivant ou virtuel,

Il entamera, à travers les prémisses d'une « physique représentative », le questionnement quant au rôle du processus théâtral dans l'existence de la matière et de son reflet.

Ainsi, cette saison, le Centre national du Théâtre poursuit la Leçon du Théâtre.

Proposées depuis février 2009 par son directeur, Jacques Baillon, ces séances d'une heure, un lundi soir par mois, rapprochent la question théâtrale du souci philosophique, mettent en valeur le rôle déterminant du théâtre dans l'histoire et la structuration du spectacle vivant. S'élabore ainsi une pensée de la représentation. Un moment convivial où l'humour et l'art de la provocation ne sont pas absents et tiennent l'esprit en alerte. Pour revenir aux fondamentaux du théâtre.

### Centre national du Théâtre

Missionné par le Ministère de la Culture et de la Communication, organisateur de l'aide nationale à la création dramatique, et représentant de la France auprès de l'Institut International du Théâtre, le CNT est le lieu de résonance du Théâtre.

Il mène un travail de ressource au service des professionnels, des étudiants et des amateurs avec son centre de documentation et sa vidéothèque, son conseil juridique et son conseil métiers/formations.

Il met à disposition de ses usagers et de ses partenaires des outils tant pédagogiques qu'analytiques sur les réseaux, les programmes, la vie des spectacles et des politiques culturelles.

Il encourage la mise en valeur du rôle déterminant joué par le théâtre dans l'histoire et la structuration du spectacle vivant. Il participe aux recherches qui s'efforcent de préciser le point de vue spécifiquement théâtral sur ce qui est.

### Jacques Baillon

*Membre du workshop théâtre de Joan Littlewood à Londres. Créé la compagnie «Théâtre action» : entreprend un parcours d'écriture (dont la «Dame massacrée») et de direction d'acteurs.*

*Réalise plusieurs mises en scène avec la Comédie-Française (entre autres les «Cenci» d'Artaud et «Les exilés» de Joyce), dont il fût secrétaire général.*

*Fonde les «ateliers de Théâtralité» dont l'objectif est l'élaboration d'une écriture scéno-dramatique. Organise, à l'Odéon, avec Heinz Wismann, le «Collège de théâtre» qui rapproche la question théâtrale du souci philosophique.*

*Préfigure, à partir du petit Odéon, la Filière Textes.*

*Directeur du théâtre et des spectacles au ministère de la Culture.*

*Directeur du Centre national du Théâtre. Publie deux essais sur le rapport entre la matière et la Représentation : «le double fondateur», «les moteurs de représentation».*

## Fiction et signes, Freud et l'hallucination

### I- Fiction en Arabie

Nous sommes dans un pays d'Arabie, à la fin du 18<sup>ème</sup> siècle ou au début du 19<sup>ème</sup>, peu importe. Il s'agit d'un pays relativement grand et désertique dont le Calife est très riche. Ce souverain très riche est aussi un homme très sévère et très intelligent. Malheureusement, pour lui, il souffre d'une grande faiblesse: il s'ennuie. Dès que le conseil des ministres, qui n'est jamais très long, le pays est peut-être grand mais il ne s'y passe pas grand chose, dès que le conseil des ministres s'achève, l'ennui le reprend. Lui qui adore la stratégie et la réflexion pourrait se divertir en jouant aux échecs, mais il n'existe pas dans le royaume, d'adversaire à sa taille; le grand Vizir peut-être, sauf que celui-ci ne se permettra jamais de battre son Calife. Toutes les parties d'échecs sont gagnées d'avance, ça ne vaut pas le coup. Il y a bien son harem peuplé par une bande de sacrées jolies jeunes femmes, seulement le calife, qui fut pourtant un jeune homme vigoureux, considère maintenant ses épouses comme ses petites filles. Il nous fait penser à Jean Gabin à la fin de sa carrière. Lorsque dans un film, il devait montrer qu'il n'était pas insensible aux charmes de la jeune interprète qui lui donnait la réplique, lorsqu'il devait montrer que sa partenaire le mettait en appétit, le metteur en scène demandait au perchman d'accrocher un camembert au micro.

À propos de mise en appétit, notre Calife aurait pu se jeter sur la nourriture et se gaver des mets les plus délicieux. Encore une fois, le sort n'était pas de son côté, son estomac ne supportait presque rien et il devait se contenter de quelques pincées de semoule et de trois verres d'eau. S'il n'était plus en mesure de dévorer du gibier, le Calife aurait pu, au moins, s'amuser à le poursuivre et le chasser. Une fois de plus le sort lui était défavorable: galoper dans les dunes, galoper à travers les taillis était d'un ennui... il finissait toujours par s'endormir sur son cheval, le galop c'est toujours pareil. Il ne restait plus qu'une seule chose susceptible de l'amuser: c'était un bon spectacle. Sauf que peu à peu, il s'était rendu compte de la vacuité de toutes les soi-disant merveilles qu'on lui donnait à voir. Son grand Vizir avait beau faire venir le grand cirque de Moscou, le Crazy horse Saloon, il avait beau avoir fait traverser la mer rouge à des centaines de lions, de girafes et d'éléphants, le Calife trouvait ça de plus en plus inutile. Il en «avait marre» du spectaculaire dans le spectacle. Tout ça n'était que de l'artifice et de la poudre aux yeux. Alors le grand Vizir, qui aurait bien été capable, s'il l'avait osé, de battre son maître aux échecs, au moins une fois, alors le grand Vizir eut une idée de génie: il avait entendu parler d'un artiste qui de temps en temps se produisait aux frontières du Royaume. Cet artiste était tout seul, son numéro était très court et d'une grande simplicité. Simple comme la naissance du monde. Il s'agissait seulement d'un ballon que, sans le toucher, l'artiste faisait courir sur le sol, s'élever dans le ciel, tourner autour des têtes et disparaître derrière les portes. Le grand Vizir proposa à son maître de lui montrer ce numéro qu'il n'avait jamais vu. «Quoi tu veux encore que j'assiste à une parade interminable, tu veux encore faire venir des centaines de girafes, tu veux inviter encore une fois madame de Fontenay avec toutes ses miss?» «Non seigneur, il s'agit de quelque chose de très court, sans aucune magnificence». «Sans aucun tralala?! Je te le dis parce-que j'en «marre» du grand spectacle!». «Non, il s'agit seulement, pendant quelques instants, d'un homme et d'un ballon». «Un homme et un ballon?! On voit ça tous les jours au foot!» «Non, là l'homme ne touche jamais ce ballon, c'est surprenant» «Tu es sûr?» «Oui seigneur, la seule difficulté est qu'il accepte de venir. Pour lui l'argent a peu d'importance, deux pièces d'or lui suffisent mais il faut le convaincre».

Au bout du compte, l'artiste au ballon accepte de se rendre dans la capitale du Calife. Il a beaucoup hésité. Il a beaucoup roulé sa bosse, il a traversé beaucoup de pays. Il aimerait parfois arrêter tout ça, mais il se sent toujours au service de son art, un art qu'il a simplifié à l'extrême; le plus simple est le plus dur. Il a donc finalement accepté de venir divertir ce Calife qui s'ennuie à tous les spectacles et que plus rien n'étonne.

Aussitôt arrivé dans la capitale, après s'être mis d'accord avec le grand Vizir pour l'organisation du spectacle juste avant la nuit, l'artiste s'est éloigné pour rejoindre un endroit tranquille, auprès des dunes qui commencent aux derrières des maisons. Il veut répéter, parce qu'après soixante ans de

carrière il répète tous les jours, en tout cas à chaque fois qu'il doit se produire en public. Il parvient aux dernières maisons avant les dunes et pousse un léger sifflement. Il ne se passe rien. Il s'arrête, pousse un second sifflement, mais il ne se passe toujours rien autour de lui.

Alors l'inquiétude commence à l'envahir. Je dois vous confier une chose importante, les grands artistes ne cessent de répéter et sont toujours insatisfaits de la façon dont ils exercent leur art. Ils espèrent toujours faire mieux, ce sont des idéalistes, mais le talent de ces idéalistes est composé, entre autres, de quelque recette, d'un peu de truc. Les mauvais esprits diront «qu'il y a de la triche», en oubliant qu'il n'y a pas que de la triche. Il faut avoir la capacité de tricher, le talent. Evidemment, notre artiste au ballon avait un truc. Son ballon s'ouvrait en deux et depuis des dizaines et des dizaines d'années, depuis qu'il avait inventé son numéro, un nain, un tout petit nain, se glissait dans le ballon et entraînait celui-ci à accomplir les actes que prétendait lui commander l'artiste. Et là, en début d'après-midi, le nain, qui doit retrouver l'artiste pour répéter, n'est pas là. L'artiste devient fébrile et commence à rechercher son complice, quand au bout de quelques mètres il découvre le nain recroquevillé dans la poussière. Il comprend que le nain est mort! Après tant d'années, le nain était encore bien plus fatigué que lui, à force de faire rebondir le ballon et de le faire retomber vers la droite ou la gauche. L'artiste a perdu son vieux copain, son partenaire de toujours, mais la douleur qu'il ressent cède immédiatement la place à un souci prioritaire: que va devenir le spectacle? Il faut que le spectacle ait lieu! Comme tous les artistes, il sait qu'il faudra entrer en scène, malheureusement il est maintenant tout seul. Tout seul? Pas vraiment car il aperçoit un enfant, un jeune garçon qui l'observe attentivement. Le jeune garçon a des yeux qui brillent, un air malin comme un singe, un nain, un comédien. Le garçon ne semble pas avoir peur. Il faut agir, il faut sauver le spectacle. L'artiste s'approche doucement du gamin et se met à lui parler longuement en lui montrant le ballon qu'il ouvre en deux. Puis, il tend une pièce d'or au garçon en lui promettant de lui donner la seconde cette nuit, après le spectacle. Le gamin s'éloigne prestement et revient quelques minutes plus tard avec une pelle. L'artiste prend le corps du nain dans ses bras et le porte jusqu'à la première dune. Arrivé là, le garçon lui donne la pelle et il enterre rapidement son malheureux compagnon. Ceci fait, il revient avec le gamin auprès du ballon et commence une répétition qui dure tout l'après-midi.

L'artiste dit d'abord à l'enfant de ne pas avoir peur à l'intérieur du ballon, ce qui ne pose pas de problème et il lui rappelle d'être bien attentif à ce qui se passe hors du ballon, ceci grâce à la matière dont est confectionné le ballon, une matière dont la vertu est, en dépit de sa grande souplesse, semblable à celle d'un miroir sans tain. Puis il l'entraîne à s'enrouler pour faire rouler le ballon dans tous les sens. Ensuite il lui apprend à frapper discrètement le sol avec ses pieds afin que, sous cette impulsion, le ballon s'élève au-dessus du sol. Il lui apprend encore à rebondir pour que le ballon prenne plus de hauteur. Enfin, il lui explique comment se pencher pour guider le ballon quand celui-ci est en l'air. La répétition est longue mais le garçon est souple, courageux et il «pige» rapidement.

L'après-midi tire à sa fin, la répétition s'interrompt, il faut reprendre son souffle. Le garçon profite de la pause pour rapporter la pelle et l'artiste pour trouver une fontaine où se laver les mains et le visage qui sont noircis par la poussière. L'heure de la représentation est vite venue, l'artiste a retrouvé le ballon et il a vérifié, aussitôt, que dès son premier signe, le ballon se mettait à rouler allègrement vers lui.

Dans les rues et sur la place, devant le palais, il y a foule, les habitants ont été prévenus par les gardes du palais. Il y a une foule nombreuse mais cette foule s'écarte respectueusement de l'artiste, les gens sont stupéfaits de le voir marcher calmement vers le palais avec ce ballon qui le suit, en roulant à quelques mètres derrière lui, et ceci sans être attaché avec le moindre fil.

L'artiste s'approche du palais et s'immobilise à plus d'une dizaine de mètres du trône du Calife. Le ballon le dépasse et s'arrête seulement à quelques mètres du souverain qui le regarde fixement.

La place est noire de monde mais le silence est total. Alors, l'artiste commence à faire lentement des gestes, des signes. Le ballon roule en arrière, puis bond par bond il revient aux pieds du Calife et brusquement, en frôlant le nez du Calife, il s'élève et se met à redescendre en tournoyant. La foule est émerveillée, le Calife est sidéré et l'artiste, lui-même, est ébloui. Ebloui parce que cela faisait tellement longtemps que son ballon n'avait pas obéi avec autant de discipline à chacun de

ses signes. Tous les bonds et rebonds du ballon dessinent des arabesques d'une grande beauté. Un peu comme la ligne claire dans le dessin d'Hergé. C'est le cas de le dire, le ballon a retrouvé une nouvelle jeunesse. Après plusieurs voltes et virevoltes, le ballon obéissant roule au fond de la place et disparaît derrière le mur d'une maison. L'artiste s'incline, le Calife se dresse en criant son admiration et la foule hurle son enthousiasme. Le Calife exige le silence et s'adresse à l'artiste: «Je n'ai jamais assisté à quelque chose d'aussi extraordinaire. Faire une chose aussi forte avec si peu de choses. J'ai l'impression que tu es un envoyé du prophète. Je t'en prie, j'ai envie de te serrer dans mes bras».

Aussitôt la douleur poignarde notre artiste. La douleur de la culpabilité. À la mort du nain il fallait sauver le spectacle, il fallait enterrer le cadavre, il fallait trouver un remplaçant, il fallait répéter, il fallait agir et se préparer pour la représentation. Le trac masquait tout autre événement, mais maintenant que la représentation s'était achevée sur un triomphe, tout remontait à la surface, tout revenait à l'esprit et, comme on dit, les nerfs se relâchaient et tel le comédien ou la comédienne que l'on retrouve autour d'une table de café après le spectacle et qui se met à parler sans retenue, l'artiste au ballon se mit lui aussi à table. La nuit venait de tomber et c'est dans la nuit que, plutôt que de se jeter dans les bras du Calife, il raconta tout. Enfin pas exactement tout car il omit de dire, après avoir expliqué le coup du ballon, que le nain, son vieux compagnon, était mort et qu'il lui avait trouvé un remplaçant. Le Calife hurla deux fois, d'abord un hurlement silencieux, un signe mutique, ensuite un hurlement de colère: «Je n'avais jamais été aussi heureux et je n'ai jamais été autant humilié! J'ordonne que tu sois décapité demain dès l'aube, sur cette place, devant tous ces gens que tu as trompés!». Les gardes se saisissent de l'artiste et le jettent en prison jusqu'au petit matin. Dans sa geôle, appuyé contre les barreaux, l'artiste pleure doucement. Il ne pleure pas du tout sur lui, il pense à son vieux compagnon, au nain qui l'a accompagné tout au long de ses aventures. Il pleure en pensant au nain et pour la première fois il se sent complètement en accord avec lui-même.

Le jour se lève, les gardes entrent dans la cellule, lui lient les mains et l'emmènent jusqu'aux portes du palais. L'artiste au ballon marche sereinement jusqu'au lieu de l'exécution. Pourtant, le chemin à travers la ville est difficile. La foule ne s'écarte plus comme hier soir respectueusement. La foule se presse et vocifère. Les gardes sont obligés de protéger celui qui va être supplicié! Malgré la foule, on arrive enfin sur la place devant le palais. L'artiste au ballon est presque heureux. On ne joue plus, il va falloir mourir mais après tout, c'est tant pis, c'est la vie.

Le bourreau est là au milieu de la foule, avec son énorme sabre, et puis à ses pieds, sur les pavés, un petit coussin sur lequel le condamné doit s'agenouiller. Les gardes s'écartent, retiennent la foule, l'artiste au ballon s'approche et s'agenouille.

La foule se presse, l'artiste est agenouillé sur le coussin et sa tête se trouve à la hauteur des genoux du bourreau lequel lève son énorme sabre. Juste avant que le sabre ne s'abatte sur son cou, l'artiste voit à la droite des genoux du bourreau, à quelques centimètres de son visage, il voit le petit garçon qui a remplacé le nain dans le ballon. Et juste avant la chute du sabre, le petit garçon lui dit «Monsieur, je vous demande pardon mais hier soir, maman n'a pas voulu que je vienne».

## II- Les conjectures et les hypothèses sur cette allégorie

Nous allons examiner quelques unes des conjectures et hypothèses que cette histoire, cette allégorie, suscite. Tout d'abord, rappelons les deux niveaux traités par une allégorie: la mise en cohérence d'éléments afin de décrire une idée générale (ceci correspond au travail de précision de la narration). Et la présence d'un être animé comme représentant une idée abstraite (ceci renvoie au caractère énigmatique de la conclusion). Il est évident que les deux niveaux se croisent et s'interpellent. Il est non moins évident que les signes propres à chaque niveau sont légèrement différents bien qu'ils concourent à une même tapisserie. Cette allégorie non seulement participe comme il se doit aux deux niveaux, mais surtout son propos est justement celui de l'effet allégorique et du fonctionnement de ses deux niveaux sémiologiques. Chacun aura remarqué la préoccupation théâtrale de la fiction que je viens de conter. Elle n'en reste pas au spectacle, elle

implique la question du théâtre, même si elle nous donne quelque peu l'impression d'un théâtre objet. J'en profite pour dire combien il ne faut pas sous-estimer le théâtre d'objet et le laisser dans les marges des arts du mime et des arts du nouveau cirque. Le théâtre d'objet se distingue nettement des arts gestuels et circassiens bien qu'il soit souvent, et avec bonheur, mêlé à leurs spectacles. Ce qui est en cause dans cette distinction, est le statut que l'on accorde à la chose, à l'objet, à l'outil et au signe. Tout ce qui est, de toute façon est une chose. Chaque chose que l'on cerne et définit matériellement ou intellectuellement est un objet. L'objet que nous utilisons et manipulons concrètement est un outil. L'outil que nous employons à l'articulation du niveau perceptif et du niveau mental est le signe. C'est à juste titre que de grands artistes des arts du mime et du geste revendiquent l'art du signe, dans la mesure où la chose, grâce au travail de sublimation devient d'abord l'objet d'une personnalité, ensuite l'outil d'un corps et enfin un signe artistique. Naît alors un débat entre ceux qui entendent que le signe soit l'expression de la personne et ceux qui souhaitent toujours que le signe soit la figuration du monde, mais en regard du théâtre d'objet, l'essentiel est qu'à sa différence, dans le mime, la chose se fasse signe, et pour nous rapporter à nos précédentes séances: se fasse signe en tant que représentation, que ce soit un des symptômes de la personne ou une des significations du monde, mais de façon incontournable en tant que représentation sans tiret. Ceci n'est pas l'enjeu du théâtre d'objet qui cherche au travers des actions qu'il leur prête, à nous rendre témoins **de la présence de et des objets**. Nous savons que leur seule exposition est insuffisante pour manifester leur présence. Au travers des mutations et des transformations dont l'artiste du théâtre d'objet fait profiter les entités qu'il nous présente, quitte à ce que ces entités se multiplient ou se raréfient. Au travers de leurs guises, les choses du théâtre d'objet témoignent, plutôt que d'un être rigide, de leur faculté de présence.

L'enjeu de la présence est l'enjeu fondamental du théâtre et de son processus de re-présentation, re-présentation avec un tiret, un trait d'union qui indique, en un même temps, une séparation. En racontant notre fiction en Arabie, la présence n'a cessé d'être présente à mon esprit et les conjectures que je vais vous soumettre se répartissent selon qu'elles prennent en compte, directement ou indirectement, la présence.

Donc, deux types de propositions, avec, pour chacun, deux hypothèses, étant entendu que beaucoup d'autres hypothèses seraient possibles grâce au travail de votre imagination. Le premier type est celui de la présence directe et concrète dans le ballon; mais de quelle présence parlons-nous? La présence de qui?

- La première hypothèse est rocambolesque: il s'agit de la présence du nain dans le ballon, ce soir là. Le nain ne serait pas mort. Il aurait été victime d'un malaise et l'artiste se serait terriblement fourvoyé en le croyant mort. En commettant une pareille faute de perception, l'artiste aurait peut-être été trompé par le désir caché, inconscient, d'être débarrassé enfin de son vieux partenaire. Ou encore, et nous quittons le domaine du réalisme et de la raison, le nain mourut vraiment, mais il ressuscita. Dans les deux cas, le nain s'est retrouvé ranimé et, son éventuel remplaçant ayant disparu pendant que l'artiste cherchait une fontaine, il avait repris sa place dans le ballon comme à l'habitude. Afin de démontrer une version aussi invraisemblable, il serait nécessaire de poursuivre le conte au-delà de l'exécution de l'artiste, de se rendre à l'endroit où le nain avait été enterré et de découvrir la tombe vide. Aussi rocambolesque soit-elle, pareille hypothèse de «ranimation» correspond avec la conviction caractéristique du monde du théâtre qu'il en va plus ou moins de résurrection dans le déclenchement de l'acte théâtral. Au-delà de la répétition et du «par cœur» pour le théâtre, chaque moment de la vie est nouveau et comme chaque vie qui ressuscite est nouvelle, il y a de «la résurrection» à chaque re-présentation.

- La seconde hypothèse est beaucoup plus vraisemblable: le jeune garçon qui remplace le nain est habile et ce petit malin est surtout un fieffé menteur. Lorsqu'il s'adresse à l'artiste, juste avant que le sabre du bourreau s'abatte sur son cou, il profère un mensonge. Non, hier soir sa mère ne l'a pas retenu auprès d'elle, il est bien venu et il fut bien présent dans le ballon. Il ment d'abord au moyen d'une contre-vérité, ensuite il ment par omission car il se garde bien de dire que le nain est mort et qu'il a aidé l'artiste à l'enterrer. À tout hasard, devant la colère du Calife et la colère de la foule, le gamin se couvre. Il nous fait penser aux acteurs du «boulevard du crime», à ces acteurs qui jouaient les rôles de méchant et qui, sortant du théâtre par une porte dérobée,

n'auraient surtout pas reconnu, s'ils avaient croisé des spectateurs, qu'ils se trouvaient en scène auparavant. Certes, les méchants du mélodrame avaient intérêt à se cacher d'un public toujours prêt à se venger de leurs crimes fictifs, mais cette discrétion n'est pas seulement le fait de la peur, elle rejoint un motif constant chez l'acteur qui est de céder la place à son personnage, ou au rôle qu'il tient. À l'époque du star système, semblable motif paraîtra paradoxal, toutefois, il ne faut pas oublier que les conditions sociales ont toujours obligé l'acteur à quitter la re-présentation au profit de l'image et de la célébrité (qu'il ne faut pas confondre avec la notoriété). Nous admettrons que cette obligation sociale conforte l'égo de l'acteur qui, contrairement à ce que l'on pourrait croire, est un égo atteint d'une relative faiblesse, laquelle demande d'être palliée sans cesse.

Les hypothèses que je viens de proposer, l'hypothèse rocambolesque du retour à la vie du nain et l'hypothèse plus vraisemblable mais hypocrite du mensonge du jeune garçon, sont toutes deux plus ou moins décevantes. On attendait de la part du ballon, un prodige à lui tout seul. Certes l'humour rend dérisoire ce caractère prodigieux, il n'en reste pas moins qu'on aimerait nous voir affronter cet éventuel prodige. On aimerait que nous ne nous cachions pas derrière des spéculations réalistes à la Hercule Poirot (Hercule Poirot, le fameux détective d'Agatha Christie qui, au bout du déroulement d'une intrigue que nous avons cru percevoir, rajoute des explications roboratives dont la rigueur rationnelle nous ébahit et nous déçoit, mais nous rassure. Les «vieilles filles» que nous sommes tous referment chaque livre en étant rassurées parce qu'au fond le monde n'est pas prêt de bouger).

On aimerait donc nous voir affronter l'éventuel prodige du ballon à lui tout seul. À lui tout seul, c'est-à-dire sans la présence d'une présence, c'est-à-dire grâce à la négation de la présence. Cette négation de la présence ne doit surtout pas vous surprendre. Soyons francs, tout à l'heure tout en n'y croyant pas du tout, on était prêt à admettre, on le souhaitait d'ailleurs, qu'il n'y ait eu personne dans le ballon. Toutefois, ce serait «personne» un peu comme Ulysse le dit au Cyclope qui, aveuglé, lui demande son nom. La négation de la présence est une des causes de la présence elle-même. Pour le théâtre cette cause n'est pas un paradoxe. Au théâtre, il serait possible de proposer une représentation sans personnage-acteur et sans décor. Leur absence est une absence de leur présence, donc leur absence est partie prenante de la présence. La question ne se pose pas du tout dans le spectacle pour lequel l'absence revient à une absence du spectacle lui-même. Il est évident qu'une représentation avec une absence complète d'acteur-personnage attirera peu de public, mais ce sera une représentation et ceci à la condition qu'il y ait au moins un acteur en coulisse, sinon il s'agirait soit d'une exposition soit d'un non-spectacle. L'acteur-personnage ou les acteurs-personnages restés en coulisse devront saluer à la fin de la représentation ne serait-ce pour que nous applaudissions le jeu de leur absence qui est ainsi une guise de la présence.

Nous allons donc aborder le ballon sans présence, disons sans présence autre que la sienne, laquelle comme toute présence pose question, une question à laquelle la pratique du théâtre s'est toujours attachée parce que la forme de cette question consiste à se demander si toute chose ne détient pas de présence en raison de la présence d'une autre. Pareille question irait jusqu'à supposer que ce «une autre» deviendrait, en s'absentant, «l'autre» et que cet autre habiterait toute chose et la doterait de présence. Nous allons donc évoquer deux hypothèses qui s'exonèrent d'une présence effective et positive dans le ballon. Je ne vous cache pas que je risque de vous décevoir quelque peu: dans le premier cas, nous paraîtrons éviter le problème et, dans le second, nous reporterons ce problème en le faisant passer dans un autre domaine que celui de l'expérience vivante.

La première hypothèse est celle de l'hallucination. L'hallucination occupe, dans nos existences de mammifères, une place plus importante que nous voulons l'admettre. À un degré moindre, l'hallucination tient, dans l'histoire, un rôle comparable à celui de la possession qui perdure dans les pratiques des cultes animistes auxquels, ne l'oublions pas, nos lointains ancêtres ont participé. On s'est souvent penché avec sérieux sur ce phénomène, par exemple on ne manque pas de citer le philosophe, historien et critique du 19<sup>ème</sup> siècle, Hippolyte Taine, qui déclare: «la perception extérieure est une hallucination vraie». Je préciserai que cette hallucination est vraie non seulement parce qu'elle est partagée, mais surtout parce que ce partage se nourrit d'éléments démontrables empiriquement. Si l'hallucination était seulement partagée, nous aurions à faire à une hallucination collective, ce qui pourrait être le cas avec notre artiste, cette foule et ce Calife.

Peut-être n'y eut-il pas concrètement de ballon, ou seulement un ballon que l'artiste a gardé sous son bras, ou, au mieux, un ballon qu'il a jeté une seule fois en l'air et rattrapé aussitôt. L'hallucination nous permet aussi d'envisager un aspect mixte lorsque le nain, après avoir repris conscience, s'est glissé dans le ballon et s'est efforcé, en dépit de sa faiblesse, de réitérer maladroitement les mouvements habituels. Dans ce cas, l'aspect d'une nouvelle jeunesse que croit percevoir l'artiste, lequel est persuadé de la présence du jeune garçon, relève de l'autosuggestion, forme dérivée de l'hallucination.

Le lien constitutif que Taine pressent entre l'hallucination et la perception est nourri notamment par le sensualisme de Condillac, philosophe du 18<sup>ème</sup> siècle qui considérait le «moi» non comme une existence pensante existant en soi, mais comme la succession et la transformation de nos sensations. Ces deux penseurs, comme beaucoup d'autres, préparent sans le savoir, et parfois de façon contradictoire, la venue de Freud.

Avant d'interroger celui-ci sur le processus d'hallucination, nous évoquerons rapidement une deuxième hypothèse de la non-présence. Cette seconde hypothèse est celle de la symbolisation. Le Calife, l'artiste, le nain, le jeune garçon et le ballon ne sont plus les personnages d'une fiction que l'on s'efforce de faire vivre, ils sont devenus les éléments d'une maquette, une représentation, représentation sans tiret, d'un des dispositifs fondamentaux du théâtre. Nous étudierons cette maquette lors de la prochaine séance, le 2 novembre. Pour l'instant, nous allons nous mettre à l'écoute de ce que Freud explique sur l'hallucination.

### III- Quand Freud suit l'hallucination à la trace

La grande difficulté avec les textes Freudiens est que ceux-ci avec quelques expressions inattendues sont composés de phrases banales qui se réfèrent à des réalités complexes. Finalement, on doit tenir la phrase freudienne pour une phrase implicative. Elle engage, à priori, sans le dire explicitement, des points de vue radicalement différents de ceux de nos habitudes. Lorsqu'ils lisent Freud, les profanes que nous sommes sont toujours tentés par des simplifications hâtives.

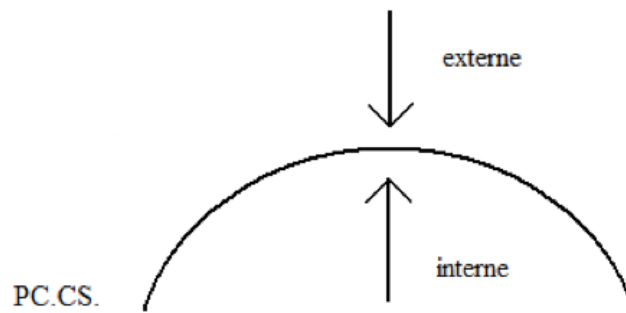
Par exemple, considérer qu'il y a d'un côté le conscient et de l'autre l'inconscient, un point c'est tout. D'un point de vue topique, selon Freud il existe au moins deux inconscients, le préconscient et l'inconscient proprement dit. On peut aussi parler d'un troisième inconscient qui ne serait pas encore refoulé, ni encore préconscient. Encore que ces distinctions soient strictement topiques et qu'il faille considérer la question différemment au point de vue dynamique. Une autre simplification consiste à croire que Freud tourne le dos à tout ce qui est extérieur et ne prête crédit qu'aux systèmes issus des obscures profondeurs. Ceci reviendrait à voir dans la psychanalyse une branche du symbolisme, alors que Freud prend en compte l'extériorité, donc la perception dans le dispositif, et qu'à ses yeux la conscience soit une surface. Voilà qui le rapproche fortement du dispositif théâtral.

#### 1) Importance de la perception

Nous piocherons largement dans l'article de 1923 «le Moi et le Ça» :

- «La conscience est la surface de l'appareil psychique»
- «Toute connaissance provient de la perception externe». Ceci implique qu'une connaissance ne soit pas seulement une sensation ou un sentiment.
- «Sont conscientes toutes les perceptions qui viennent de l'extérieur (perceptions sensorielles) et, de l'intérieur, ce que nous nommons sensations et sentiments». Quand Freud oppose les perceptions sensorielles aux sensations, il veut parler, pour les secondes, de sensations internes.

La surface subit deux investissements, l'un qui vient de l'externe et l'autre de l'interne.



Rappelons que: «Toute connaissance provient de la perception externe».

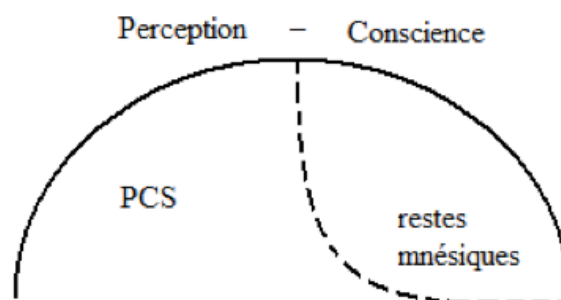
Donc nous pouvons en conclure que la sensation interne n'est pas une connaissance mais un état (de bien-être ou de mal-être).

- Maintenant, «Qu'en est-il des processus internes de la pensée?... Est-ce eux qui se déplacent vers la surface qui fait naître la conscience? Ou bien est-ce la conscience qui vient à eux?»

Attention, Freud établit bien une distinction entre les sensations, les sentiments et la pensée, même si les premiers concourent à cette dernière. Ensuite, il faut bien entendre que la surface fait naître la conscience.

## 2) Particularité du préconscient

- Différence entre une représentation **inconsciente** et une représentation **préconsciente** (une pensée): «la représentation **ics** s'accomplit sur un matériel non reconnu, à la représentation **pcs** vient s'ajouter la connexion avec des **représentations de mots**.»
- Qu'est-ce que les représentations de mots? «Les représentations de mots sont des restes mnésiques». «Les restes mnésiques sont contenus dans des systèmes contigus au système Perception-conscience».



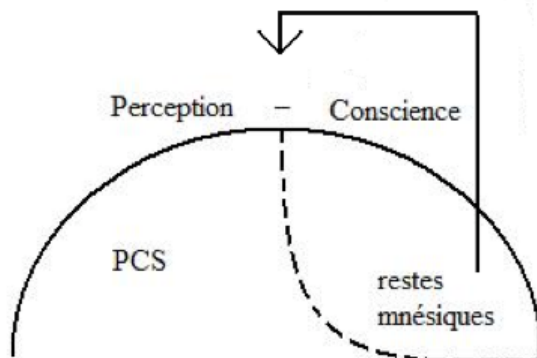
- «Les représentations de mots sont des restes mnésiques. Elles ont été autrefois des perceptions et peuvent, comme tous les restes mnésiques, redevenir conscientes».

## 3) Nécessité de la réitération et de la perception externe.

- «Ne peut devenir conscient que ce qui fut autrefois déjà perception consciente et,
- ce qui, provenant de l'intérieur, sentiments exceptés, veut devenir conscient, doit essayer de se transposer en perceptions externes». Les sentiments sont exceptés, parce qu'à l'égal des sensations internes, ils participeront d'un état d'être qui n'apparaît pas à la conscience telles des connaissances, ceci ne les empêchent pas de colorer ces connaissances. Enfin et surtout, il faut remarquer, comme au théâtre, le passage obligé par la réitération.

#### 4) Et nous arrivons à l'hallucination.

- Reprenons «ce qui provenant de l'intérieur veut devenir conscient, doit se transposer en perceptions externes» et Freud complète: «transposition en perceptions externes au moyen des traces mnésiques».
- Rappelons: «les restes mnésiques sont contenus dans des systèmes contigus au système perception-conscience». Et Freud conclut : «leur investissement se propage facilement de l'intérieur au système perception-conscience d'où **l'hallucination**».



#### 5) Différences entre le souvenir, l'hallucination et la perception externe

- « Dans le souvenir, l'investissement est maintenu dans le système mnésique. Alors que l'hallucination est indiscernable de la perception quand l'investissement passe complètement dans le système de perception». Freud précise d'ailleurs bien que le sujet sait qu'il s'agit d'un souvenir parce que celui-ci reste clairement dans le système mnésique.

Maintenant, quittons Freud et posons-nous le problème de la différence entre un souvenir et un processus hallucinatoire. Une différence qui risque de couper le monde du spectacle en deux. Il s'agit de la différence entre vivre et relater, être et raconter, la présence et le récit. Le problème fut posé par Brecht avec le *Verfremdungseffekt*. Brecht s'efforçait de prendre distance avec la présence du personnage, étant entendu que cette présence s'accomplit grâce à l'identification de l'acteur.

Les exercices proposés par Brecht, au cours des répétitions, expriment la distinction essentielle entre le souvenir d'un côté, et l'hallucination ou la perception externe, au moyen de la position du conteur. Il y a le souvenir que l'on conte d'un côté, tandis que de l'autre on prétend vivre quitte à s'aliéner dans le mensonge.

Pour ce qui concerne la vérité, c'est-à-dire la différence entre l'hallucination et une perception libre et authentique, citons de nouveau Hippolyte Taine: «La perception extérieure est une hallucination vraie». La seule ligne que l'on peut suivre, et ce n'est pas aisé, est la ligne qui s'attache à l'évolution des situations par rapport à la **Fiction**.