

«Leçon du Théâtre» 2^{ème} saison Compte-rendu du 14 décembre 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 fut 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».

«L'effektivité» comme moteur de la re-présentation

I- Le bain des années cinquante

Replongeons-nous dans les années cinquante, revenons à la moitié du siècle précédent. À la vérité, il est moins question de se replonger que plus simplement et plus difficilement d'y plonger. Les quelques-uns d'entre nous qui effectuaient alors les premiers pas de leur jeunesse n'en savent pas beaucoup plus sur cette époque du théâtre, que les générations qui leur ont succédé. Nous avons presque tout oublié, sauf bien entendu la légende qui tient lieu de mémoire. La légende qui tient lieu de mémoire: lorsqu'une personne plus jeune que nous, avoue ne rien en connaître, nous affirmons, à la cantonade, qu'il s'agit encore de quelqu'un qui ne connaît rien du passé, même le plus proche, et nous ne voyons pas qu'il s'agit plutôt de quelqu'un qui ne partage pas la légende de ce passé. La légende est une reconstruction humaine de ce qui s'est produit. La reconstruction vient, logiquement, après que les événements eurent lieu, mais elle s'entreprind au plus vite et ne manque pas de commencer son travail au cours des événements eux-mêmes. Notre perception prétendument immédiate est déjà travaillée par la reconstruction, tant elle obéit à la mécanique de nos habitudes, tant elle subit le poids de nos opinions et tant elle cède à nos attirances et à nos répulsions. Notre perception ressemble à une paire de lunettes paradoxale qui, dans un même temps, nous donne la possibilité de voir et nous aveugle. Elle nous permet de voir parce qu'elle nous aveugle, elle déforme la réalité puisque c'est la seule manière de la percevoir. La fiction est toujours à l'œuvre jusque dans le constat qui se veut le plus objectif. La fiction est partie prenante dans l'élaboration d'un constat.

Pour l'instant, replongeons-nous dans les années cinquante et n'acceptons pas, comme allant de soi, leur légende la plus caricaturale. Certes, au lendemain de la libération du sol français, l'administration de la IV^e République, à l'exemple de Jeanne Laurent, commença la mise en place de la décentralisation dramatique et nous tous, passionnés par l'évolution de la vie culturelle et de sa prise en compte par les politiques publiques, passionnés par l'évolution de l'art dramatique et de son inscription dans les politiques publiques, particulièrement celle de l'État, nous avons tendance à ne voir que l'essor de la décentralisation dramatique au regard de ses conséquences. Aux yeux d'une grande partie de la société française des années cinquante, il n'était nul besoin de décentralisation dramatique pour la bonne raison que «théâtre» il y avait dans chaque province. Évidemment nous ne parlons pas du même théâtre, de la même catégorie, ni de la même qualité. Encore qu'il nous faille être prudent: selon les époques, chaque genre est plus ou moins reconnu et chaque style est plus ou moins valorisé. Il n'est que de constater la mode actuelle en faveur des arts du cirque, dits arts circassiens, ou plus généralement le privilège accordé par les directeurs d'opinion à la chorégraphie contemporaine. Avec les époques «cela ça va et ça vient». Nous sommes seulement en droit de demander un minimum d'exigence dans la réalisation de ce à quoi nous assistons et un minimum de réflexion dans ce que l'on nous propose. Aujourd'hui nous sommes tentés de prétendre que les années cinquante correspondent à l'essor de la décentralisation alors qu'en réalité le nombreux public de Province préférerait souvent se contenter de la ligue II plutôt que de la ligue I. L'expression «se contenter» est bien exagérée: le nombreux public ne savait pas qu'il s'en contentait. Au mieux, certaines catégories de spectateurs avaient-elles l'occasion d'assister aux tournées de certains succès parisiens qui étaient issus des grands théâtres privés. Pour tous les autres, un théâtre constitué de mélodrames et comédies de «pot de chambre» semblait suffire. Il n'y avait pas loin du «théâtre aux armées» au théâtre de province et seules la radio et l'école obligatoire laissaient entendre ou déchiffrer un peu du «grand répertoire». Il existait un certain nombre de compagnies dont toute la vie était consacrée à ce type de théâtre. Ces compagnies parvenaient à survivre car le public répondait présent.

En terme de fréquentation spectaculaire, les années cinquante forment un tournant autour duquel les nombreux spectateurs de ce théâtre de seconde zone fréquentent de plus en plus assidument le cinéma, lequel avait effectué son démarrage populaire entre les deux guerres, et découvrent peu à peu la télévision. Le public populaire existait bel et bien, il s'amusait aux bals et aux fêtes patronales, il fréquentait le mélo ou la grosse farce. Dans les années cinquante, ce public se tourne carrément vers le ciné et jette un regard sur la télé. Un tel public nous le retrouvons aujourd'hui dans les chiffres du spectacle vivant lorsqu'il s'agit de fêtes foraines et de certains concerts de musique actuelle. Aux compagnies traditionnelles du théâtre de seconde zone, s'ajoutaient sporadiquement des équipes de professionnels d'un autre niveau, qui éprouaient beaucoup de plaisir à rencontrer le succès facile d'un répertoire provincial.

Ceci était le cas de l'illustre Pépé Dumoulin dont je vais vous conter une des nombreuses anecdotes qu'il a vécues. Je ne modifie que légèrement les noms évoqués afin de rester dans un esprit de fiction.

II- Une sacrée soirée

Pépé Dumoulin avait réuni une petite équipe de copains, trois comédiens, deux techniciens et un assistant qui conduisait le camion, pour faire une tournée dans le sud de la France. Pépé Dumoulin avait jeté son dévolu sur une œuvre remarquable due à l'inoubliable auteur que fut Léo Emmard. L'œuvre avait pour titre: *L'épée au dessus de leur tête*. Le propos de cette œuvre magnifique touchait au tragique. Il s'agissait du tourment insurmontable d'un couple d'amants virtuels qui était persécuté ou qui se croyait persécuté par Gaétan, le mari. De plus, il est important de préciser que Gontran, l'amant virtuel de Violette, était le meilleur ami de l'infortuné Gaétan. Le décor était simple, un soir d'orage dans une chambre d'hôtel, avec accompagnement de tonnerre que l'on obtient, comme vous le savez, en faisant trembler une tôle en coulisse.

Nous sommes dans une petite ville du Vaucluse fière d'accueillir une telle œuvre interprétée par l'équipe de Pépé Dumoulin. Je tiens à préciser que la petite ville du Vaucluse où nous sommes, n'est pas la ville d'Avignon laquelle, depuis quelques années, a commencé d'ouvrir la cour d'honneur du Palais des Papes à son festival. Nous sommes dans cette petite ville du Vaucluse, mais nous sommes aussi, miracle de la fiction, dans une chambre d'hôtel, avec Violette qui, désirante mais encore hésitante, est en train de fuir au jardin pour regagner sa propre chambre, et avec Gontran lequel, excité mais déjà tourmenté, a cru entendre des pas sur le gravier qui entoure l'hôtel. Les pas se sont mis à gravir le petit escalier de pierre qui mène à la petite porte qui se trouve à la cour. Il faut bien comprendre que la cour du plateau donne sur le jardin de l'hôtel.

Gontran est certain d'avoir entendu des pas sur le gravier et des pas qui montent vers la porte, Gontran s'attend à ce que l'on frappe à cette porte. Gontran s'y attend, mais Pépé Dumoulin, qui interprète son personnage, lui n'entend rien. Personne ne frappe, il y a un silence d'au moins dix secondes. Vous savez sur scène, pendant une représentation, un silence de dix secondes c'est énorme, à la limite de l'insupportable. Il s'agit là du symptôme de la Présence. Dans le fond, il y a peu de gens qui croient à l'existence de la Présence, ils pensent seulement que quelque chose ou quelqu'un est présent ou absent, sans plus. Hors des représentations, si on se trouve à plusieurs dans un théâtre et que règne un long silence, personne n'y trouvera à redire, nul ne s'en étonnera, tandis qu'au cours de la représentation, nous serions comme mis face à quelque chose d'inadmissible. Ceci indique la grande différence entre le théâtre et les autres arts du spectacle, la différence entre le théâtre et le spectacle. Le spectateur peut toujours comprendre, même s'il trouve cela trop long, le vide entre les numéros de danse ou d'acrobatie, ou le silence qui émane des œuvres d'une exposition, mais il est mal à l'aise devant le manque, le vide et le silence au théâtre, justement parce que l'art du théâtre est l'art de la Présence. Attention la parole peut n'être pas verbale.

Au bout de dix secondes, sans que retentisse le moindre coup à la porte, Gontran, alias Pépé

Dumoulin, sait qu'il faut reprendre, renouer le fil, repiquer dans la tapisserie. Il a eu l'impression que lui et le public sortaient tout d'un coup de la situation. Il a eu le sentiment qu'on sortait de la situation principale à cause d'une situation secondaire, à cause d'une situation de la réalité qui venait parasiter la situation de la fiction. Il faut de toute urgence intégrer cette situation de la réalité à la situation de la fiction car, pour l'instant, la seule réalité est celle de la fiction. Aussitôt Pépé Dumoulin, alias Gontran, s'adresse au public, non pas en tant que «les spectateurs» d'un spectacle, mais en tant que «le spectateur» d'une re-présentation, c'est-à-dire en tant que témoin absent et spectateur présent:

- J'en suis certain, j'ai entendu marcher sur le gravier, c'est sûr, j'ai entendu que l'on montait l'escalier du jardin, maintenant il y a quelqu'un derrière la porte.

Gontran fait quelques pas vers la porte.

- Il y a quelqu'un, j'entends son halètement.

Gontran va jusqu'à la porte.

- Il y a quelqu'un? ! Vous savez, je vous ai entendu.

Un nouveau silence succède à l'appel de Pépé Dumoulin et Gontran commence à ouvrir la porte de la cour très lentement. Peu à peu, Dumoulin-Gontran voit la silhouette de son assistant qui lui fait un signe de dénégation. Dumoulin-Gontran fait un pas en coulisse et son assistant lui murmure à l'oreille «on sait pas où il est, on n'arrive pas à le trouver». Alors Gontran-Dumoulin se jette à l'eau. Plus exactement, comme il a décidé de ruser toute fiction est une ruse et toute ruse est plus ou moins un recul il se met à reculer dans la chambre, avec le vide devant lui, il recule devant le vide:

- Oui, je savais que c'était toi Gaétan. Je me demande quel bon vent t'amène ici ce soir. Comment pouvais-tu savoir que j'étais descendu dans cet hôtel, dans ce village loin de Dijon?

- Ah, tu étais caché dans ce jardin, j'en étais sûr. Tu as certainement suivi ma voiture lorsque j'ai quitté mon entreprise de moutarde. Comment était-ce possible puisque je n'avais prévenu personne que je partais? Tu m'espionnais depuis plusieurs jours...

Gontran-Dumoulin continue de reculer, dans la chambre à coucher, devant le fantôme de Gaétan. Et les répliques monologuées se succèdent:

- Ah, ce n'est pas moi que tu as commencé à espionner mais Violette, ta femme. Comment est-ce possible, Violette, une femme si réservée. Quoi, qu'est-ce que tu dis? Violette n'arrêtait pas de prononcer mon nom à chaque fois qu'elle devait prononcer le tien? Tu sais, ça s'explique très bien, Gaétan, Gontran, on peut toujours s'embrouiller quand on est pressé. Ce n'est pas une bonne explication?

Et ainsi de suite, pour en arriver à une des questions essentielles de l'œuvre de Léo Emmard; la question morale:

- Comment tu oses me prendre pour un traître, alors que c'est mon amitié pour toi, ma fidélité envers toi, mon admiration à ton égard qui m'ont poussé vers Violette?

- Quoi, je suis un menteur, un homme déloyal, un faux ami? Je t'en prie ne me menace pas Gaétan, je ne me battrai jamais contre toi. Et je t'en supplie, Gaétan, ne touche pas à ta femme!

- Non bien sûr, je voulais simplement te demander de ne pas lui faire de mal!

- Ah, tu trouves que c'est moi qui lui fais du mal? Au fond tu as peut-être raison. J'ai trahi encore plus la femme de mon ami que mon ami lui-même...

La conversation avec Gaétan, plus exactement avec le fantôme de Gaétan, prend un tour beaucoup plus philosophique et ne tarde pas à déboucher sur des engagements définitifs que Gontran s'engage à tenir. Comment peut-on mentir à un fantôme? Ceci étant dit et juré, Dumoulin-Gontran, un peu pressé, pousse le fantôme vers la porte de la cour qui mène au jardin. Pressé de se débarrasser de ce fantôme, de ce rien, de ce manque, Dumoulin-Gontran ouvre brutalement la porte et... et il se trouve face à face avec le comédien qui devait jouer Gaétan. Le comédien est ivre mort et chancelant, mais il est décidé à entrer sur le plateau. Dumoulin-Gontran maintient la porte à moitié refermée afin que le vrai Gaétan n'entre pas et

une rapide conversation chuchotée a lieu entre les deux partenaires:

- Je viens jouer ma scène.
- J'ai déjà joué ta scène.
- Je veux la jouer... ou essayer de la dire... je suis venu pour ça.
- Je viens de le faire.
- Je la dirai quand même.

Sous le poids de son partenaire, Dumoulin-Gontran est obligé de lâcher la porte et de reculer dans la pièce. C'est ainsi que Dumoulin-Gontran et le public de la soirée se sont tapé une seconde fois la scène:

- Oui, tu savais que c'était moi Gaétan. J'étais caché dans le jardin.
- J'en étais sûr.
- J'ai suivi ta voiture quand tu as quitté ton entreprise de moutarde... Violette n'arrêtait pas de prononcer ton nom quand elle devait prononcer le mien.

Si la première scène monologuée avait des allures plus ou moins Shakesperiennes, la seconde, avec ce comédien chancelant et marmonnant, prenait carrément une allure Beckettienne, ce qui, soit dit en passant, était une découverte pour ce public. Ce public qui, d'abord intrigué par la première scène avec le fantôme, se trouva estomaqué par sa répétition avec Gaétan en chair et en os. Un tonnerre d'applaudissements salua les deux scènes qui venaient de s'enchaîner. D'ailleurs, la soirée fut un triomphe. Le chef d'œuvre de Léo Emmard qui, lors des précédentes représentations n'avait connu qu'un succès d'estime, déclencha ce soir-là, l'enthousiasme du public.

Après la représentation, dans le couloir des loges, Pépé Dumoulin offrit un verre de mousseux aux notables qui s'étaient déplacés. Le Sous-préfet qui ne manquait aucune manifestation artistique, se précipita vers lui:

- Ah, mon cher Dumoulin, ces deux moments avec le mari, quelle idée d'auteur géniale, quel grand auteur que Léo Emmard, quelle plume!
- Ah non, monsieur le Sous-préfet, ça c'est la mise en scène!

Le Sous-préfet resta bouche bée. Une interrogation commença à poindre dans son cerveau. Elle le tint en éveil durant quelques années, puis elle cessa brusquement, dès sa nomination à un échelon supérieur. En ce qui concerne Pépé Dumoulin, il fut plus rapide. Après une nuit de cogitation, au petit matin, il obtint, après quelques fausses manœuvres de la standardiste, un numéro de téléphone dans le Cantal, là où s'était retiré le grand Léo Emmard. Pépé Dumoulin lui annonça le triomphe de la veille, ce qui n'étonna point Léo Emmard qui connaissait la qualité de son œuvre. Puis, il lui raconta par le menu, les événements qui s'étaient déroulés sur scène, ceci surprit vraiment Léo Emmard. Enfin, il lui expliqua sa décision d'adopter ce nouveau déroulement et cette nouvelle forme, ce qui choqua profondément Léo Emmard. Il crut même bon d'ajouter qu'il allait changer le titre et que, désormais, au lieu de s'intituler *L'épée au dessus de leur tête*, la pièce s'appellerait *L'épée au plafond*. Le grand Léo Emmard entra dans une grande fureur et déclara qu'il n'était pas question de changer quoi que ce soit dans sa pièce, qu'il appelait la société des auteurs à Paris pour lui demander de faire interdire les représentations, si le même genre d'imbécilités se reproduisait. Léo Emmard raccrocha brutalement et Pépé Dumoulin perdit immédiatement son élan et sa conviction. Il y eut encore deux représentations dans le strict respect des intentions de l'auteur. Pépé Dumoulin joua ces deux représentations comme un zombie. Aucun spectateur ne pouvait croire que Gontran éprouvait le moindre désir pour Violette et qu'il ressentait la moindre crainte devant son ami Gaétan. Dumoulin avait perdu la foi et son équipe n'avait plus la moindre motivation. La tournée s'acheva, les villes des Bouches du Rhône qui avaient entendu parler de la soirée triomphale dans le Vaucluse, remâchèrent leur déception, mais ce ne fut pas le pire: le pire fut que le chef d'œuvre de Léo Emmard ne connut aucun autre succès, d'ailleurs, on ne le joua plus, sauf peut-être un groupe amateur du Cantal qui, à défaut de le jouer vraiment, le respecta à la lettre.

III- Le RÉEL et le fictionnel

Je ne pense pas que le grand Léo Emmard soit passé à côté de la gloire, mais je suis sûr qu'il est passé à côté du théâtre. Il est passé à côté du théâtre parce qu'il n'a voulu à aucun prix que l'objet fictionnel qu'il avait rédigé, qu'il avait cristallisé, qu'il avait figé, ne cède le pas à la fiction du théâtre et ne soit réanimé par elle.

Je dois reconnaître devant vous, qu'au cours de sa carrière, un metteur en scène massacre un certain nombre de pièces, mais je tiens à rappeler qu'au cours de cette même carrière, il invente aussi beaucoup d'autres pièces, je dis bien invente, comme on invente un trésor et comme on invente une nouvelle technologie qui se cachait dans le potentiel des matières et dans la jungle de ce qu'il est convenu d'appeler les lois de la physique. Ne confondons pas ce qu'on qualifiait de «trouvailles» de la mise en scène avec le travail de la mise en scène, en soi. Il est amusant de noter que «trouvaille» vient de «trouver une épave» et que «l'épave» est, à l'origine, l'objet égaré. Combien d'égarements, dérisoires, tiennent lieu de mise en scène.

Nous savons bien que la fonction de metteur en scène, les théories qu'elle suscite et le nom qu'on lui attribue sont relativement récents dans notre histoire. Il n'en reste pas moins que l'on a toujours «fait de la mise en scène sans le savoir». Au départ, il y avait dans les troupes des régisseurs qui réglait les entrées et les changements de décors, ou des chefs de troupe qui insufflaient un esprit général pour l'interprétation, mais coordinateur et patron ou pas, nous constatons qu'il y a une mise en scène même si elle se retrouve modifiée involontairement à chaque représentation.

Ces possibilités de modification posent un problème qui ébranle les idées toutes faites au sujet de la fiction. Pour simplifier, disons que spontanément, l'opinion tient la fiction pour fausse et la réalité pour vraie, sans oublier qu'il lui arrive de préférer la fausseté imaginative à la vérité restrictive, ou la fausseté paradisiaque à la vérité démoniaque, ou encore la fausseté jouissante à la réalité dépressive. Le fait que la mise en scène puisse se modifier à chaque instant et en tout lieu démontre que la réalité n'est pas moins mise en scène que la fiction, d'autant plus que les mammifères et de nombreux animaux vivent explicitement dans une situation où le fictif et le significatif occupent une place aussi importante que l'objectif dont on peut se demander finalement s'il repose sur un fond éternel, inentamable et s'il n'est pas plutôt un effet de réalité dû à nos perceptions, sensations et réflexions. En privilégiant cette hypothèse, nous ne nous posons pas comme des défenseurs naïfs du solipsisme.

Le solipsisme stipule: pour le sujet pensant, la réalité s'arrête à lui-même. Lorsque nous évoquons les perceptions, sensations et réflexions, nous ne nous limitons pas à l'univers d'un seul sujet, d'un sujet unique au monde, nous faisons référence, dans la mesure du possible, à l'ensemble des signaux, des réactions et des représentations qui se tissent entre les mammifères, d'ailleurs pas seulement entre ceux-ci, mais peut-être entre tous les êtres et toutes les choses de ce monde et de sa matière. Evidemment, au regard du théâtre, la réalité, et encore moins la matière, semblent se passer de metteur en scène, toutefois, rappelons une fois encore que la fonction de metteur en scène est officiellement récente. La mise en scène, à supposer que l'on pensa à celle-ci, apparut longtemps comme le résultat aléatoire de chaque représentation. On aurait pu dire qu'il y avait mise en scène de même façon que dans la réalité, même si cette façon était en l'occurrence «exagérée». Structurellement, on a à faire à de la mise en scène aussi bien pour la réalité que pour le théâtre. Nous n'aborderons pas le débat autour du créationnisme monothéiste. Que la réalité ne puisse se passer d'un metteur en scène, nous n'avons aucune légitimité pour en discuter. En revanche, notre rôle consiste à souligner, en dépit de la grande différence entre une mise en scène dont le metteur en scène existe en chair et en os, et une création du monde dont le producteur reste supposé, notre rôle consiste à souligner qu'une mise en scène de théâtre peut, apparemment, se passer de metteur en scène comme apparemment la mise en scène de la réalité s'en dispense. Nous pensons que le théâtre et la réalité sont tous deux dotés de mise en scène et que l'existence de celle-ci est une preuve de leur caractère fictionnel. Nous devrions dire «de leur caractère fictif», mais nous employons le terme fictionnel pour reconnaître la nuance de perception qui existerait

théoriquement entre ce qui est tenu pour vrai et ce qui est tenu pour faux. Dans ce sens, la réalité, bien que tenue pour vraie, serait tout de même fictionnelle, ne serait-ce qu'en raison du fait qu'elle contient aussi l'illusion, l'imagination et la poésie que nous dirons fictives. De toute façon, cette poésie s'enlève à partir de signifiants concrets et la réalité traditionnelle n'est jamais exempte de la part conventionnellement qualifiée de fictive. Il est important de constater l'omniprésence de la fiction. Son omniprésence est corrélative de l'omniprésence de la réalité. Tout est réel, tout est fictionnel. La réalité est fictionnelle; ceci n'empêche pas certaines de ses entités, l'être humain par exemple, de prétendre distinguer dans l'ensemble fictionnel ce qui est vrai de ce qui est fictif. L'être humain est loin d'être le seul à se laisser prendre par les manœuvres fictives. Nous commencerons avec le gibier qui se laisse attraper avec ses leurres. Nous continuerons avec les végétaux dont nous pouvons nous imaginer que nous les trompons lorsque nous les éclairons avec la lumière de nos lampes électriques plutôt qu'avec celle du soleil. Dans ce cas, soleil ou lampes artificielles, les plantes reçoivent de l'électricité. En conséquence, il n'est pas rigoureusement exact d'affirmer qu'elles sont victimes de tromperie, d'autant plus qu'elles seraient incapables de la soupçonner comme de soupçonner quoi que ce soit. Bien sûr, il existe des nuances sensibles entre le rayonnement électrique de la lampe et le rayonnement électrique de l'astre, mais il s'agit d'électricité, il s'agit d'une même catégorie de matière, de parts similaires d'un même ensemble. La notion de similitude employée ici est importante, elle constate une forte ressemblance, mais elle se garde de la tenir pour une essence ainsi que l'opinion l'entend, puisque la similitude est une tendance à l'à peu près, une démarche vers l'à peu près, un processus et surtout pas une fixité inamovible.

Grâce à la similitude entre l'électricité de la lampe et celle du soleil, nous sommes en mesure de «tromper», plus ou moins, la tomate ou le topinambour. Pareille «tromperie», à l'endroit du végétal, préfigure une «tromperie» encore plus imprévue à l'endroit du minéral et de tout corps matériel.

Quand le végétal est «trompé» par la lampe, en fait, et l'on s'en doute, il n'est nullement trompé puisqu'il subit une certaine forme d'électricité. Nul n'est, au fond, trompé par la forme, tout est vraiment troublé par la matière, du moins par ce que nous appelons la substance.

La substance exerce toujours une influence sur la substance et le trouble de celle-ci ne peut être l'objet d'une tromperie qu'au regard du témoignage d'une conscience. C'est le témoin conscient qui qualifie de tromperie, de piège ou de mensonge ce qui n'est que le poids, que l'influence exercés par un corps sur un autre corps. Seule l'existence d'un corps, ou plus exactement le repérage d'un corps par une conscience fait supposer l'effet de tromperie dont serait victime une part de substance. À partir du moment où l'on considère que l'on a à faire avec des corps, quels que soient les événements qui se produisent, ceux-ci peuvent être intégrés dans des stratégies qui ont pour objectif de tromper, ou ceux-ci peuvent intervenir objectivement sur plusieurs autres de ces corps – quitte à ce que ces interventions objectives soient interprétées par une conscience qui en serait le témoin comme des manœuvres en vue de tromper. Dans un premier temps, nous dirons que le jugement pour savoir si, par rapport à tel ou tel corps, un événement est fictif ou pas, dépend de l'existence, au moins d'une conscience. Et, dans ce premier temps, nous ne pouvons pas redire et répéter simplement que le fictionnel traverse l'ensemble du réel: La vérité et le mensonge ne sont pas exclusifs l'un de l'autre dans le réel et ils ne définissent le fictionnel ni dans un sens ni dans un autre. Nous nous apercevons que le théâtre met en doute l'un des principes de la pensée aristotélicienne pour lequel une chose «ne peut pas être et n'être pas», cette contradiction est secondaire même si son effet revêt une grande importance dans notre vie de sujet pensant. Encore plus que Pascal qui remarque que «la vie n'est elle-même qu'un songe», nous constatons que non seulement le fictionnel est bien réel, mais que la matière est constituée de fictionnel. Mes propos risquent fort de passer pour une glorification d'une sorte de relativisme éthique exempt de la moindre morale. Il n'en est absolument pas question et je reviendrai là-dessus au moment de notre conclusion, de même qu'il nous faudra évoquer prochainement la question de l'erreur objective propre au corps, à l'entité et à l'ensemble.

IV- La fiction dans la mise en scène de Pépé Dumoulin

Le public qui se rend au théâtre pour assister à la pièce de Léo Emmard, *L'Épée au dessus de leur tête*, entre, dès qu'il pénètre dans la salle de spectacle, en un lieu particulièrement fictionnel puisque la décoration répond à un ensemble de conventions qui ne renvoie pas à la vie ordinaire. Il n'en reste pas moins que cette installation est bien concrète, les sièges, sur lesquels le public pose ses fesses, supportent bien son poids, le rideau, un velours ou une toile peinte, remplit bien son office en masquant le plateau et parmi les spectateurs endimanchés, le sous-préfet a certes revêtu son plus bel uniforme, mais celui-ci lui tient chaud, concrètement chaud. Nous sommes dans un espace et un temps tissés par des conventions que les opinions s'accordent à prendre pour des racines fictionnelles. Sauf que la brusque entrée d'une personne nue dans la salle, le surgissement d'une telle exception relèverait du scandale et de l'apparition, il apporterait la preuve qu'au sein des conventions les plus corsetées, la vie est capable d'une folle imagination. Aux yeux de tous, le fictionnel ne se trouverait plus du côté de la convention qui prendrait les allures de la normalité et de la réalité, mais du côté de l'exception. L'arbitraire prêté au fictionnel peut très bien intervenir à l'encontre des normes.

Puis, la salle étant bien assise, le rideau se lève sur la fiction de Léo Emmard, *L'Épée au-dessus de leur tête*, mais est-ce vraiment cette fiction qui nous est donnée à voir et à entendre? Pépé Dumoulin et sa partenaire, qui interprète Violette, ne font pas que dire le texte; le texte est plus qu'un objet qu'ils emballeraient dans le papier cadeau du «bien dire». Ils jouent, ou du moins ils s'efforcent de le faire, quelles que soient les facilités qu'ils s'accordent, les trucs qu'ils emploient et les petites conventions auxquelles ils cèdent. Il faut bien comprendre que cette charge de facilités, de trucs et de conventions embarrasse leur travail mais les rassure et apporte un certain confort aux cabotins qu'ils sont, il faut bien comprendre que cette charge est de la fiction qui s'ajoute à la fiction de l'intrigue du chef d'œuvre de Léo Emmard. Il est intéressant de noter que moins le cabotin travaille moins il se dépouille. Les couches de fiction qui s'ajoutent les unes aux autres restent des couches qui se superposent et ne se mélangent pas vraiment. Pareilles couches sont des objets, des entités autonomes, des objets de communication qui ont pour vocation d'envoyer des signaux de reconnaissance aux uns et aux autres: «ce qu'on s'amuse bien sur scène», «comme c'est bien joué», «quelle belle pièce»... Ayons l'honnêteté d'admettre que ces comportements ne sont pas réservés à cette époque et à ce type de théâtre. Combien de fois les signes de reconnaissance prévalent sur la fiction elle-même, combien de fois les signaux conventionnels masquent l'interprétation elle-même, combien de fois on pourrait dire que le fictionnel prend le pas sur la fiction authentique, combien de fois la fiction se referme comme une noix ou une huître dont on ne pourrait plus saisir le fruit ou la bête, combien de fois la fiction n'est plus qu'un ensemble de coquilles, un ensemble d'objets avec lesquels on joue en se contentant de les permuter. Ceci est le propre de la récitation, du «bien dire» et, à un moindre degré, du fait de raconter. Dans la tragédie classique, les auteurs se plaisent à reconquérir du pouvoir en développant de magnifiques récits, qui, non seulement feront date dans l'histoire de la littérature, mais surtout, retiendront l'acteur dans son désir de dépasser le caractère objectal du texte pour toucher ainsi le vif de la fiction. Prenons l'image du grand joueur de tennis dont on n'hésite pas à dire qu'il entre dans la balle. Il continue de s'en jouer et de la faire circuler, comme nous faisons permuter les objets, mais il fait plus que cela quand il nous donne l'impression d'être dans la balle en rentrant dedans.

L'acteur rentre dans la fiction, il ne se contente pas de la manipuler comme un ensemble d'objets. Voilà toute la différence entre jouer et jouer, entre interpréter et jouer, entre faire et jouer, c'est-à-dire entre jouer de la flûte ou jouer au ping-pong et jouer au théâtre, entre traduire ou transmettre et jouer une scène, entre réaliser une action et accomplir un Acte.

Certaines personnes ne parviennent pas à ressentir, à comprendre, à distinguer la différence entre jouer au ballon, jouer d'un instrument, jouer avec un texte et un message et jouer en scène. Elles ne perçoivent pas la différence entre jouer avec les coquilles et jouer dans la coquille. Elles aiment à dire qu'il s'agit seulement d'un paradoxe sans voir que la fiction la plus arbitraire est celle du sens commun.

Arrive la catastrophe, plus exactement «arrive rien»: Gontran-Dumoulin n'entend personne frapper à la porte qu'il finit par ouvrir pour se trouver nez à nez avec personne, plus concrètement face à son assistant qui lui confirme qu'effectivement «y a personne». Voilà une catastrophe instructive qui nous enseigne que la réalité peut se présenter avec rien, que la Présence peut se présenter sur le mode de l'absent aussi bien que sur le mode du présent. La catastrophe achève pour un temps et s'emploie à dénouer, à l'instar du dénouement théâtral. La catastrophe de la réalité est particulièrement théâtrale tant le réel est fictionnel. Dans ce cas, la fiction de la catastrophique réalité menace de paralyser la fiction en cours sur la scène. Il faut renouer tout ça et Pépé Dumoulin se jette à l'eau, se plonge de nouveau dans l'eau, comme si le bord du bassin dans lequel le plongeur s'était déjà jeté surplombait, à l'étage du dessous, un autre bassin qui lui donnait l'occasion de plonger de nouveau. Gontran-Dumoulin ouvre la porte et découvre l'absence du comédien de Gaétan, une absence que Dumoulin-Gontran va s'employer à recouvrir afin que le personnage de Gaétan puisse entrer en scène. Pépé Dumoulin aurait pu choisir une voie plus facile, celle qui consiste à ne «plus faire l'acteur», donc à ne plus jouer de personnage, à prendre la fonction de conteur et à se mettre à raconter aux spectateurs «Alors Gontran voit Gaétan derrière la porte, celui-ci le pousse dans la pièce et voilà ce qui s'est passé, etc... etc...».

Au lieu de refermer la fiction, de l'objectaliser, d'en faire un objet à portée de la main et de la conscience, Pépé Dumoulin choisit la carte de la fiction. La fiction plutôt que la fiction, mais, à la différence de cette dernière, une fiction qui n'est pas une substance fictionnelle comme le serait le réel, mais un processus originel de fiction. Gaétan risquerait fort de ne pas être là, puisque son comédien est absent, mais Dumoulin choisit l'illusion. Que veut dire, à l'origine, illusion? L'illusion consiste à entrer dans le jeu, entrer dans le ludisme. Alors Dumoulin entre dans le jeu de son personnage en jouant avec le personnage de Gaétan, il s'en donne et nous en donne l'illusion.

Après le départ de la catastrophe, juste après le départ du fantôme de Gaétan, survient le vrai Gaétan. Ce Gaétan qu'accompagne son comédien ivre et chancelant est-il vraiment plus réel que le précédent? Le précédent était-il vraiment un fantôme? N'était-il pas une hantise, n'oublions pas que Violette et Gontran avaient la hantise de Gaétan, le mari et l'ami. Quand la hantise s'en est allée, est arrivé brutalement le hantement. Avec le retour du comédien, avec ce retour semblable à celui du refoulé, c'est là qu'il y a vraiment l'entrée en scène d'un fantôme. Auparavant, nous avions à faire avec un absent, maintenant nous sommes en affaires avec un fantôme. On cherche toujours à définir ce qu'est le personnage, au-delà ou en deçà du prétendu locuteur dans le texte de l'auteur, eh bien le personnage est un va-et-vient permanent entre l'absent et le fantomatique qui tous deux font partie de la Présence. Comme les différents niveaux fictionnels font partie du réel qui n'est lui-même que du fictionnel avec son incommensurable nombre de plis et de replis, nous devrions plutôt dire de pliements et de repliements ou encore de pliages et de repliages puisque le processus est incessant. La notion de réel caractérise une espèce d'arrêt sur image avec ses objets clairement délimités, répartis et disposés. Il est à remarquer que pour notre conscience, la possibilité de persister passe par une immobilité relative, une sorte de saisie. Pour notre conscience, la persistance passe par une saisie de corps dont les représentations minimum sont celles des nombres.

V- La pointe fictive

Nous venons d'évoquer les nombres, c'est à partir d'eux que se sont constituées les mathématiques qui apportent les calculs nécessaires aux sciences physiques. Au premier abord, les sciences physiques ont dépassé la simple opinion que l'on avait des choses, en les observant plus attentivement et en réfléchissant à leurs structures. Cet effort cognitif s'est appuyé sur le quantitatif, sur la conscience que l'on avait quant à la quantité des choses. Pour ce faire, on a employé les outils que sont les nombres. Il est intéressant de remarquer qu'au départ les nombres ne sont pas liés aux objets et aux corps qu'ils désignent.

Les mathématiques tiennent à ne pas confondre les nombres **de**, trois livres, douze chaises, avec les nombres eux-mêmes 3 et 12. Le manque de lien originel entre les nombres et les quantités renvoie les nombres à tout autre chose dont nous parlerons l'année prochaine. Il n'en reste pas moins que dans l'usage de nos civilisations les nombres sont associés à des quantités qui traitent d'entités, lesquelles sont constituées par différentes substances. Et là se pose un énorme problème aux sciences, depuis un siècle. Bien longtemps après le paradoxe de Zénon, les sciences se dirigent vers le constat qu'au bout du compte il n'y aurait pas de substance, de substances, et que l'existence de celles-ci serait l'effet de notre conscience, laquelle est encouragée par les nombres qui se divisent à l'infini et peuvent laisser croire qu'il y a toujours quelque chose de tangible. Ces substances problématiques doivent être mises en cause par la ligne Réel-fictionnel:



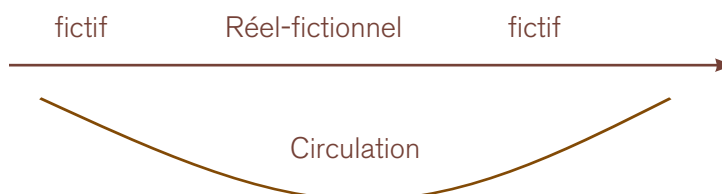
La ligne du réel-fictionnel démarre depuis les substances. La ligne intègre et le fictionnel concret et le fictionnel intellectuel.



Le théâtre, tant il l'emploie, tant il s'y engage en jouant, en entrant dans le jeu, privilégie la qualité fictive, la pointe fictive, tandis que les sciences mettent en doute les bases substantielles.

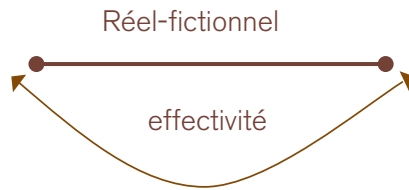


Secrètement, le théâtre sait qu'il ne faut pas parier sur la stabilité. Il ne parie pas non plus sur la fausse labilité du mouvement qui n'est constituée que de multiples stabilités que l'on permute et manipule. Pour le théâtre, il est fondamental de prendre en compte à toutes les étapes, le caractère fictif.



L'acteur et le théâtre jouent, et au cours des représentations, au cours du processus de re-présentation circule la qualité fictive qui, sans cesse est à l'origine et qui, sans cesse,

est ressaisie. Comment nommer cette qualité qui caractérise «quelque chose» de fictif qui produit des effets? Le Réel, ne l'oublions pas, est ce qui a des effets. Dans le fond, c'est le cas d'une fiction. Pour associer l'effet et le fictif, je vous propose un néologisme constitué par les deux concepts : L'effictivité



VI- Question éthique par rapport au fictionnel

Pour conclure je reviens rapidement sur l'éventuel malaise que vous auriez éprouvé lorsque j'ai dit que le réel était fictionnel. Ce propos pouvait paraître irresponsable et la négation de l'absolu une apologie du laisser-faire et du n'importe quoi. Tout est peut-être fictionnel, comme le pense implicitement le théâtre, mais il n'empêche que fictionnel ou réel la souffrance est insupportable et ressentie. Nous sommes responsables, peu ou prou, de l'existence et de la société auxquelles nous participons. Pour qu'il y ait existence et société, il est nécessaire de saisir et d'immobiliser quelque peu la labilité de l'effectivité. Chaque époque et chaque civilisation sont une forme d'arrêt. Ce type d'arrêt est en grande partie de notre responsabilité. La mise en scène connaît bien ce genre de responsabilité qui consiste à remettre les choses en situation, mais, ce faisant, le théâtre n'est pas dupe et sait que derrière l'absolu de chaque situation qu'il est important de respecter, il ne faut pas avoir la naïveté qui consisterait à oublier que circule sans cesse ce que nous vous proposons de nommer: «L'effictivité».