

## «Leçon du Théâtre» 2<sup>ème</sup> saison Compte-rendu du 2 novembre 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'Effet de présence

### I- Le manque

#### a) Fiction chez les « pisciniens »

Nous nous retrouvons dans une piscine. Autour du bassin, au long des bords, sont disposés un certain nombre de tabourets. Sur chacun d'eux, un homme ou une femme, le plus souvent un jeune homme ou une jeune fille, appuie son ventre tandis que ses bras et ses jambes brassent l'air. Deux ou trois d'entre eux ne s'appuient pas sur leur ventre mais sur leur dos. Sur le dos ou sur le ventre, tous ont la taille entourée par une ceinture de toile laquelle est reliée à une petite grue de pas plus d'un mètre de hauteur. La grue, qui pourrait pivoter, est contrôlée par un homme ou une femme expérimenté assis sur une chaise pliante, à côté du tabouret sur lequel s'appuie chaque élève. Il conseille celui-ci et l'encourage à coordonner les mouvements de ses bras et de ses jambes. Dans les quatre allées qui, au-delà des chaises et des tabourets, encadrent le bassin, des gens plus entraînés circulent en brassant l'air avec leurs bras ou en effectuant des battements. À chaque fois qu'ils lèvent une de leurs jambes, ils agitent celle-ci en lui faisant accomplir soit un arrondi, soit un battement. Le mouvement imposé à chaque jambe avant qu'elle ne touche le sol, ralentit le déplacement de la personne.

En raison du manque d'espace dans les allées qui encadrent le bassin, il n'est pas aisé de distinguer entre les personnes qui se dépassent et se croisent et qui, ce faisant, ne manquent pas de se frôler et de se heurter avec leurs gestes, leurs doigts et leurs pieds. Aux deux extrémités de la piscine, sont disposés deux trampolines sur lesquels s'exercent plusieurs amateurs. Quatre ou cinq sportifs n'hésitent pas à retomber sur le sol, au risque de se tordre les chevilles. Si les moniteurs sont vêtus de pantalons légers et de chemisettes, la plupart des pratiquants ne portent qu'un slip, avec éventuellement un soutien-gorge. Certains sont recouverts de combinaisons relativement épaisses dont nous découvrirons la fonction dans quelques instants. Seuls les quelques spectateurs qui sont assis dans les deux rangées de tribunes qui font le tour de la piscine, sont en tenue de ville.

Un coup de sifflet retentit et, progressivement, l'agitation se calme. Les moniteurs font pivoter leurs grues au dessus du bassin et descendent leurs élèves au bout de leurs fils. Ceux qui circulaient dans les allées se dirigent vers les quatre échelles et rejoignent le fond du bassin. Parmi les amateurs de trampoline, les plus aguerris s'approchent de la planche d'appel au-dessus du bassin à l'une de ses extrémités. Au fond du bassin, afin de ne pas créer de désordre, il est préférable de suivre les lignes qui sont peintes au sol. Maintenant chacun peut reprendre son activité, cette fois-ci, de façon plus lisible pour les spectateurs. Le bassin, vers lequel tous les regards convergent, forme avec les gradins qui le surplombent un véritable théâtre, une enceinte de spectacle. Pendant que les élèves, suspendus à trente centimètres du sol, s'efforcent de gesticuler à l'horizontale, sans le soutien de leur tabouret, les autres pratiquants se déplacent sur toute la longueur du bassin en s'efforçant plus ou moins d'accomplir les mouvements demandés. Il est amusant de noter que les plus rapides ne sont pas ceux qui effectuent les mouvements avec le plus d'ampleur et de précision.

D'ailleurs, sont encore plus lents mais tellement plus admirables, les porteurs de combinaison qui, allongés sur le ventre ou sur le dos, parviennent à progresser au sol grâce à leurs battements ou à des mouvements proches de ceux que des scientifiques attribuent à l'espèce disparue des grenouilles. Ne nous le cachons pas, ces formes de reptations sont parfois douloureuses. Il est intéressant de remarquer que l'efficacité ne se tient pas là où le résultat est le plus superficiel. Les spectateurs attachent leur regard plutôt à ceux qui, cloués au sol, avancent en accomplissant des exploits, qu'à ceux qui, esquissant à peine les mouvements, enchaînent les longueurs de bassin. Encore plus impressionnants, les sauteurs. Les sauteurs qui tout à l'heure s'entraînaient avec les trampolines et maintenant prennent leur élan sur la planche d'appel et retombent sur le fond du bassin sans tomber ! Assis avec les spectateurs, nous admirons le spectacle qui s'offre à nos yeux, mais un sentiment de malaise nous envahit de plus en plus, à tel point que nous finissons par nous lever et crier en direction des moniteurs qui sont à quelques mètres. Ceux-ci se retournent et mettent un doigt sur leur bouche pour

nous signifier de nous taire. Alors nous nous approchons de l'un deux pour lui signaler qu'il manque quelque chose. Il ne nous comprend pas et nous considère, hébété. Nous répétons qu'il manque quelque chose, mais nous sommes incapables de dire de quoi il s'agit. Il est vrai que dans cette piscine, face à ce moniteur ou cette monitrice, et face à ses collègues qui viennent nous encercler afin que nous cessions notre esclandre, il est vrai que nous ne nous trouvons pas dans la même situation qu'aujourd'hui, dans cette salle, entre nous. Nous ne nous trouvons pas dans la même situation matérielle, la même situation d'usage, la même situation mentale qui nous permet de les concevoir, ainsi que la même situation linguistique qui en est l'écho. Aujourd'hui, nous sommes dans un ensemble de situations pour lequel, si on a dit que cette histoire se déroule dans une piscine, l'élément qui lui manque semble évident. Il n'en est justement pas de même dans la situation de cette fiction ; nous avons beau nous retrouver dans une piscine, ce nom ne correspond plus à ce qu'il nous donnait à entendre, l'espace a beau comporter architecturalement un bassin et les gens ont beau être en slip, ce théâtre n'est pas un théâtre authentique, nous le savons bien, même si nous ne parvenons plus à l'énoncer ; il lui manque quelque chose. La discussion avec les moniteurs revêt un caractère désespéré. Ils sont persuadés que nous ne respectons pas les efforts et les performances réalisés par tous ces « pisciniens » qui se pressent au fond du bassin. Ils sont persuadés de notre aveuglement, alors que nous admirons sincèrement les actions accomplies par les « pisciniens », mais nous voudrions parler d'autre chose et c'est à côté de cette autre chose que les moniteurs passent.

C'est à côté de l'Autre qu'ils passent outre. Justement, nous avons l'impression que leur outre est vide, mais il est devenu difficile d'en parler, pour la bonne raison qu'il est devenu difficile de s'en souvenir. « Voyons, si nous consultons l'écran, nous voyons que le mot piscine est issu de poisson, encore un animal, comme la grenouille, qui a disparu depuis longtemps ». Après les océans mythiques qui montaient à cause du réchauffement climatique, après que ce que l'on a appelé les fleuves eurent quitté leur lit, la grande évaporation a commencé. Certes, pendant longtemps l'air fut plein de vapeurs, mais petit à petit le moindre nuage s'est évanoui.

Les moniteurs veulent nous voir quitter cette piscine où nous n'avons rien à faire puisque nous n'apprécions pas les arts « natatifs ». « Natatifs ? », c'est drôle, cela nous fait penser à narratif. Cela nous renvoie, quand on y songe aujourd'hui, à la différence entre la narration et la re-présentation, re-présentation avec un tiret bien sûr. Nous sommes maintenant capables de demander aux moniteurs de la piscine dans laquelle s'activent les « pisciniens », pourquoi parlent-ils de « natatifs » et non pas de natatoires ? Aussitôt, notre langue se délie : « Vos fameux « pisciniens » ne sont pas des nageurs ». « Des nageurs ? », « Oui, des personnes qui se soutiennent et naviguent à la surface de l'eau ». Je vous ferai remarquer, ce soir, la relation de l'eau, à la surface de laquelle on navigue, avec et la surface de la perception-conscience dont nous parle Freud, et la scène de théâtre, la scène en tant que surface du plateau sur lequel jouent les acteurs, et la scène en tant que glissement du temps durant la fiction que jouent les acteurs. « Oui, à la surface de l'eau ! », « l'eau, vous voulez parler de cette curieuse chose qui aurait existée ? », « qui existe encore, il suffirait de nous mettre tous dans un pressoir et le jus douloureux qui en sortirait serait, pour une part, composé d'eau », « Sortez d'ici ! Ce que vous racontez est monstrueux ! ».

## **b) La sublimation du signe**

Nous ne poursuivrons pas cet échange avec les moniteurs des « pisciniens », en revanche nous nous pencherons vers les liens entre les points de cette métaphore et certains points de la question théâtrale.

- D'abord, la problématique de l'eau : la grande absente dans le bassin où s'activent les « pisciniens » est l'eau. En leur temps et dans leur monde, on ne saurait plus ce qu'est l'eau. Ce mot désignerait vaguement, bien que sans la moindre vague, quelque chose qui aurait autant de réalité que le Graal à notre époque. Pourtant, l'eau existe encore chez les « pisciniens », sauf qu'elle ne se montre plus que sous les formes désarticulées de ses composés. On pourrait éventuellement la discerner si nous procédions à l'action monstrueuse du pressoir, mais cette cruelle investigation aboutirait au même résultat que la fable de la poule aux œufs d'or. L'eau se tient bien sûr dans chaque « piscinien », comme elle se tient peu ou prou en chaque chose, mais elle n'est plus à la disposition mentale et instrumentale de quiconque. Elle n'est plus,

à l'époque de notre fiction, à la disposition de l'utilitarisme, et seule la chimie, si elle existe encore, serait en mesure de recomposer son corps. Il en est de même pour la **présence**, car l'eau, ici, a pour fonction de la représenter. Nous dirons qu'aujourd'hui il commence d'en être de même pour la **présence**. D'ailleurs, la présence a-t-elle jamais existé concrètement pour nous ? N'entretenons nous pas, avec elle, un rapport mythologique et religieux ?

Certes, la piscine vient, dans notre langue latine, du poisson piscis, mais, historiquement, dans nos civilisations, la piscine fut un bassin qui servait aux rites purificateurs. Nous avons assisté, sans y porter grande attention, à l'évolution du purificateur au natatoire. Et puis, en matière d'évolution, depuis Darwin, pour caricaturer, nous descendrions des poissons qui auraient fini par sortir de la mer et des rivières, et il est amusant de constater que la naissance du christianisme correspond à l'ère du poisson. À l'image de la baignade religieuse et du liquide amniotique, nous pouvons fantasmer un bain originel de présence. La pratique du théâtre serait, comme les cultes de possession dans les civilisations animistes, une répétition du bain de présence. La singularité de la possession et du théâtre est que la capacité de répétition constitue un de leurs principes. Une des différences entre le théâtre et la possession tient à la nécessité du spectateur dans le dispositif théâtral, lequel s'inscrit dans, ou suscite le dispositif spectaculaire (Je rappelle que les cérémonies où se déclenchent des crises de possession n'ont pas de vocation spectaculaire. leur transformation progressive en spectacle est le résultat de la perversion du commerce touristique et du naïf refoulement folklorique.). Donc, la vision d'un bain originel est une esquisse mythique de la fondation de la représentation. En réalité, l'incontournable répétition nous fait comprendre qu'il n'y a pas d'origine préhistorique de la re-présentation (avec un tiret). Le processus de la re-présentation s'origine en tout point de l'espace et en tout point du temps. La présence est comparable à l'eau en ceci que non seulement elle prend la forme de chaque récipient, mais aussi qu'elle détient la faculté de s'écouler. Et nous ouvrons là un grand débat que, pour l'instant, nous laisserons en suspens et qui consiste à se demander si le récipient n'épouserait pas plutôt la forme de la présence et les événements suivraient le cours de celle-ci.

- D'abord la problématique de l'eau, ensuite le jugement porté sur les activités des « pisciniens » : il est drôle de constater que, dans notre fiction, les « pisciniens » effectuent des actions « natatives » bien éloignées des actes natatoires. Les hommes, longtemps après avoir perdu leurs nageoires, auront totalement oublié leur origine. Il ne s'agit pas d'une origine seulement historique, mais d'une origine permanente, constante qui, sans cesse et partout, se répète. L'oubli n'est pas seulement dû à la longueur du temps qui aura passé, il est aussi une question immédiate d'épaisseur. À un autre niveau que celui, formel, de notre perception-conscience, advient l'origine. L'origine est advenue, non seulement dans le passé, mais elle advient chaque jour et à chaque instant, l'homme oublie ce qui, pourtant instantané, est masqué par l'épaisseur. Au sujet de celle-ci, il est important de noter que nous pouvons parler de profondeur à la seule condition de tenir ce mot pour une conséquence métaphorique. « Profondeur » est là pour désigner l'éloignement du point opposé à notre regard et notre perception. De plus, avec « profondeur » nous considérons ce point opposé comme situé plus bas que nous et le point depuis lequel nous tâchons de l'observer comme un orifice. En réalité, dès que nous sommes en mesure de retourner cet ensemble de points, nous prenons l'actuel orifice pour le fond. De même façon qu'on plaisante en déclarant que « tout est dans tout et inversement », j'émettrais l'hypothèse risquée que le plus profond est le plus proche et inversement. En tout cas, il semble en être ainsi pour le théâtre, ce qui ne veut surtout pas dire que le théâtre se contente de superficialité, car on peut affirmer tout autant que l'acte théâtral le plus léger implique ce que nous qualifions de profondeur.

L'origine est advenue non seulement dans le passé, mais elle advient chaque jour et à chaque instant ; on l'oublie masquée par l'épaisseur, alors qu'elle est simultanée à l'actualité du monde. Les « pisciniens », avec les efforts et les performances qu'ils accomplissent dans le bassin, ont oublié et oublient l'origine. Ils l'ont oublié conséquemment aux traditions qui se sont trahies les unes après les autres et ils l'oublient en raison de l'écartement de l'épaisseur. Les « pisciniens » ont oublié que les arts « natatifs » dont parlent leurs moniteurs, sont les lointains descendants de la pratique natatoire. Il s'agit de natation sans eau tout en oubliant que l'eau ait existé, donc il ne s'agit plus de natation, de même façon que dans les arts du spectacle il n'est plus question

de re-présentation. Les « pisciniens » ne flottent ni ne barbotent, ils ne s'éclaboussent pas et peut-être ne jouent-ils plus vraiment. Ils ne font que respecter les vestiges énigmatiques d'une natation disparue.

Tout à l'effectuation de l'art « natatif », les « pisciniens » n'ont pas l'esprit disponible pour songer à ce qui naît en eux. Tout à la réussite de leur intention « native », les « pisciniens » restent sourds à la volonté « inintentionnelle » qui sourd en eux. Ils ont oublié et ils oublient. Leur projet a refoulé et leur intention refoule, elle refoule le corps du signe. Quel paradoxe lorsqu'on admire leur effort.

Ce paradoxe, né de l'observation de l'activité des « pisciniens », nous conduit enfin à évoquer un des malentendus quant à l'attention que nous portons à l'endroit du signe, malentendu que la pensée théâtrale nous aide à mettre au jour. Depuis Saussure, les non-spécialistes que nous sommes, comprennent mieux ce qu'est un signe, mais sont attirés par une vision simpliste de l'univers sémiologique (il s'agit un peu du même type de mise en garde que celle que nous avons faite avec Freud et la notion d'inconscient). Pour un regard qui ne s'embarrasserait pas des nuances, il y aurait d'un côté le signifiant et de l'autre le signifié. Ceci n'est pas faux, encore conviendrait-il de ne pas oublier le référent, lequel bien que séparé et différent du signe lui-même, donne possibilité à ce signe dans le monde. Sans chaise, il n'y aurait pas de chaise, quand bien même ne serait-elle qu'un produit de l'esprit. Selon une vision rudimentaire, les substances que l'on utilise pour signifier, seraient du côté du signifiant, tandis que les idées que l'on s'applique à signifier, seraient du côté du signifié. D'un côté le signifiant matériel, de l'autre le signifié spirituel. D'un côté la matérialité, de l'autre la spiritualité. Cloisonnement d'autant plus simple qu'il se contente d'une grande coupure arbitraire du signe. Pareil cloisonnement détermine le destin de nombreux arts dans leur relation au signe ainsi que les conséquences qu'elle entraîne. Les « pisciniens » de notre fiction en offrent l'image. Plusieurs points sont à considérer parmi les éléments qui déterminent le destin de nombreux arts :

Avant de témoigner en cinq points des motifs expressifs et de leur conséquence sur le regard porté sur le signe, je prendrai une précaution : aucun de ces cinq points n'a de caractère scientifique, pour la bonne raison que ce qui pousse les arts expressifs reste, chez nombre d'artistes et d'amateurs, confus et non réfléchi. Par exemple, bien souvent, les tenants de l'expressivité dans le spectacle sont indifférents à des analyses comme celle, entre autres, de la phonologie.

1) De nombreux arts se restreignent à l'expression. Involontairement, ils font l'impasse sur le processus de re-présentation. Chez eux, la production du signe est littéralement un produit de la sublimation. La sublimation est, au départ, le passage d'un état solide à un état gazeux. Pour le sujet, elle revient à un effort de constriction. Rappelons ce que nous disions lors de notre dernière séance : « 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 un signe ». Implicitement, nous parlions de la démarche de contention propre à l'expression du signe, et nous enchaînions aussitôt en déclarant : « 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 ».

2) En raison de cette sublimation, de cet « accouchement gazeux » -comme si l'on se permettait de parler de « pet de l'esprit »-, le signifiant subit d'abord une sorte de désubstantialisation. La spiritualisation douteuse du signifiant se substitue au rôle du signifié et augmente encore plus la coupure de celui-ci avec le signifiant. Au terme du premier niveau du processus de sublimation, déclenché par la démarche d'expression, le signifiant dont on accouche est paradoxalement plus spirituel que matériel, plus de l'ordre de l'idée que de celui de la substance.

3) De nombreux artistes ont ainsi, entre leurs mains, un premier niveau idéal du signifiant. Cette sublimation du signifiant pousse encore plus à remplacer l'idéalité du signifié, donc à l'écarter. Le signifié ainsi remplacé, mis de côté comme l'était le référent, se contente maintenant du rôle de référent, lequel se trouve mélangé avec lui ou éventuellement évacué.

4) Donc, dans le déroulement expressif, l'aplatissement du signifié et du référent est corrélatif de la surcharge du signifiant. Pourquoi la surcharge ? Parce que non seulement le signifiant est doté de spiritualité, laquelle en dépit de son ambition, resserre son développement. Non

seulement le signifiant remplit une fonction spirituelle, mais celle-ci s'ajoute à une charge matérielle conséquente, car il ne faut pas oublier que la vision simpliste du signe fait porter tout son poids matériel par le signifiant. Le signifiant porte d'autant plus de poids matériel que l'aplatissement du signifié et du référent conduit à une exclusion du premier et à une dématérialisation du second. La dématérialisation du référent ouvre un débat fondamental. En effet, le référent qui, officiellement, ne faisait pas partie du signe, était un élément matériel autre que le signe. Le référent pouvait relever d'un univers symbolique et mental, il n'en reste pas moins qu'il relevait de la matérialité. Le signifiant et le référent sont deux aspects autres de la matérialité. Chacun, ils sont l'Autre de la matérialité. Le référent est l'Autre du signifiant.

Le théâtre, lorsque nous sommes attentifs à son processus de re-présentation, nous laisse deviner que le signifié n'est pas l'Autre du signe. Certes, le signifié est autre que le signifiant, mais il n'est pas l'Autre. L'Autre, c'est le référent, quand bien même, certains référents n'existeraient pas concrètement.

En faisant jouer une chose par une autre, en faisant prendre une chose pour une autre, en re-présentant une chose par une autre, le théâtre nous enseigne qu'une chose n'existe qu'à partir du moment où elle existe en fonction d'une autre chose, à partir du moment elle existe en regard de l'autre chose, par rapport à l'Autre.

Le signifié, de la vision caricaturale du signe, n'est pas l'Autre pour la bonne raison qu'il ne serait pas de même nature. D'abord, il serait trop facile de ne pas affronter le problème en prétendant que l'Autre « n'a rien à voir », qu'il n'est pas de ce monde, qu'il n'est pas de même nature. Ensuite, dans l'univers théâtral, tout est justement de même nature puisque c'est toujours au moyen de la matière que l'on va représenter les différents aspects de notre perception de l'univers. Enfin, il est important de préciser qu'un reflet n'est qu'un reflet et que le « fond de commerce » du théâtre a beau reposer sur la mise en valeur de tous ses reflets, le théâtre reste cynique et sait très bien qu'il s'agit d'un effet de reflets. Selon le même ordre de réalité, les signifiés ne sont que des reflets, ce qui n'est pas rien, mais surtout n'est pas tout.

« L'Autre » relève donc du même, au même titre qu'il relève de la et des différences. Ceci nous enseigne que le même est aussi l'Autre, que l'identité est travaillée et, de ce fait, constituée par la relation à l'Autre. Et ceci nous prévient que la seule duplication est insuffisante pour constituer le même. C'est, entre autres, que le théâtre établit une distinction entre les répétitions et les re-présentations, étant entendu que de simples représentations (sans tiret) puissent être tenues pour des duplications. Remarque à partir de laquelle nous sommes en mesure d'affirmer que les duplications d'Andy Warhol restent des duplications, ce qui n'exclue pas que pour exister, chacune d'entre elles ait besoin d'être aussi, comme toute chose, une re-présentation ; précision qui n'empêche pas que la production, plus ou moins industrielle, de Warhol soit une production de représentations (sans tiret).

Donc, dans la démarche expressive, nous observons une exclusion du signifié qui tient le rôle du référent puisqu'ils sont aplatis l'un sur l'autre. Cet aplatissement conduit à une dématérialisation de ce référent. En conséquence, au terme de l'expression, l'artiste ne dispose plus de la triade référent, signifié, signifiant, mais d'un seul outil, le signifiant, qui a pour tâche de prendre en compte deux aspects, l'aspect idéal et l'aspect matériel. En fait, nous avons à faire à un couple signifiant, un couple solide qui semble se suffire à lui-même tant il s'est coupé du signifié et des autres référents qui existent dans le monde du signifiant. Il est important de noter que dans les travaux qui portent sur le signifiant, la démarche et les procédures scientifiques sont les seules qui permettent de ne pas se couper de la matérialité des autres référents. Il faut souligner cette ouverture et cette respiration apportées par les sciences sémiologiques.

Hors d'elles, quels que soient les magnifiques résultats esthétiques et les remarquables performances réalisées, les arts d'expression sont des arts autarciques. De toute façon, les arts d'expression ne sont pas des pratiques de la re-présentation, même si un bon travail de re-présentation doit s'appuyer sur de bonnes techniques d'expression et même si les multiples disciplines des arts d'expression apportent un renouvellement esthétique au théâtre.

5) Le couple du signifiant, dans les arts expressifs, est un couple solide, mais c'est aussi un couple infernal. Coupée des autres éléments de la représentation, chacune de ses instances se reporte sur l'autre au risque de procéder à une sorte d'agression. Collés l'un à l'autre, le signifiant de type signifié prend la forme d'un programme qu'il faut accomplir à tout prix

et le signifiant de type substantiel prend la forme d'un matériau qu'il faut assouplir, si ce n'est asservir. Cette sorte d'agression réciproque prend, dans les arts plastiques, avec les performances du Body-art, les formes de l'agression proprement dite avec, notamment, des entailles et des blessures infligées réellement au corps de l'artiste. Dans les arts du spectacle, elle prend la forme d'exploits, de performance, de virtuosité, d'efforts. Les « pisciniens » de la fiction que je vous ai contée sont les exemples de cette sublimation du signe qui devient une sublimation du corps. Il est à noter que l'art conceptuel, dont nous parlerons pour conclure, n'a pas réagi de même façon que les arts du spectacle par rapport à la sublimation expressive.

## II- Le présent et la Présence

Avant de dire quelques mots au sujet de l'art conceptuel, je tiens à justifier le long développement que je vous ai imposé sur la sublimation expressive du signe. Toutes ces histoires de « pisciniens » et de formation d'un couple signifiant s'inscrivent dans la problématique du présent et de la Présence. Chaque action des « pisciniens » s'effectue au présent, mais il est nécessaire de distinguer entre les présents et la Présence. Bien sûr, chaque présent a besoin de Présence et la Présence s'écoule au travers ou en opposition aux présents. Bien sûr, aux yeux du théâtre, l'expression n'est possible qu'au moyen de la re-présentation, tandis qu'aux yeux du spectacle, il n'existe de représentation qu'avec les moyens de ses expressions.

Pourquoi, en raison de cette réciprocité, est-il encore nécessaire d'établir une distinction ? Les présents sont multiples et depuis le virage accompli par la science physique avec Albert Einstein nous comprenons : ce qu'à chaque fois nous appelons présent est dû à la coïncidence entre plusieurs événements et la perception de l'observateur, et cette coïncidence dépend de la position et de la vitesse de chacun des corps qui effectuent les événements par rapport à la position et à la vitesse de l'observateur. Les présents sont multiples et ils ne sont absents que relativement les uns aux autres. L'absence de présent est l'expression de la différence entre les présents, et non une différence avec la Présence. Fondamentalement, pour le théâtre, l'absence ne s'oppose pas à la Présence. Ceci, à condition que l'on se soucie de la Présence et que l'on ne se contente pas d'être présent ou absent. Au théâtre, il y a encore plus que de la ponctualité. On risque toujours de rater son entrée, c'est mauvais pour le spectacle, mais il y a pire, c'est de ne pas avoir raté son entrée et de manquer de présence, dans ce cas on sort du théâtre. Le spectacle est la réussite du présent, alors que le théâtre est le souci de la Présence.

Tout ceci ne définit pas encore ce que l'on entend par Présence. Je devrais plutôt parler d'effet de Présence puisqu'il s'agit du moyen et du produit qui, réciproquement, se substituent l'un à l'autre au cours du processus de re-présentation. La présence est l'implication de l'Autre. Une pratique qui se soucie de l'**Autre** est une pratique de la Présence.

En évacuant le référent, à cause de l'aplatissement de celui-ci avec le signifié, la sublimation expressive du signe s'engage dans l'oubli de la présence et s'en tient au présent. Dans ce cas, il n'existe plus qu'une discrimination, ainsi qu'une combinaison entre les divers signifiants. Il n'existe plus qu'une discrimination et une combinaison entre les uns et les autres, et non la différence et la relation avec l'**Autre**. L'artiste du spectacle expressif s'en tient au couple signifiant qui semble se suffire à lui-même à chaque présent. L'artiste du spectacle expressif s'en tient là et cela est remarquable, admirable, difficile à concurrencer, mais justement la question théâtrale n'est plus là. Aux « pisciniens », il manque l'eau, aux artistes du spectacle expressif, il manque le souci de l'autre, donc il manque la Présence et ceci quelle que soit l'utilisation exceptionnelle que l'on fasse de chaque présent ; et ceci quel que soit le reproche de paresse qu'on puisse adresser aux acteurs lorsqu'ils se contentent de flotter et de barboter.

## III- Quelques mots au sujet de l'art conceptuel

Je n'ai nulle compétence pour définir un domaine aussi diversifié que celui de l'art conceptuel, en revanche, je me permettrai de le resituer rapidement par rapport à la démarche de

sublimation du signe et à la problématique de la présence.

Nous avons parlé de sublimation du signe pour qualifier le passage des arts expressifs du signifié, qui se trouve aplati avec le référent, lequel est de fait évacué, le passage du signifié à un signifiant surchargé. Nous avons parlé de sublimation et cela est une sorte d'oxymore, de contradiction dans les termes, parce que ce passage du signifié au signifiant relèverait plutôt de l'hypostase, d'une descente de substance, donc d'accent porté sur une matérialisation.

Les deux perspectives qui s'ouvrent, à partir de 1965, devant les défricheurs de l'art conceptuel, remettent en cause ce mouvement descendant vers ce que nous appellerons un « sursignifiant ». Les deux attitudes principales refusent le caractère incontournable d'un résultat concret de l'expression artistique. Elles refusent l'aboutissement de l'expression. Ce qui devient important est le concept de l'expression, le concept de l'art, ce qui remet en cause l'art lui-même puisque ce qui est dénoncé est la conception de ce concept. Les deux principaux courants, s'il est possible de parler de courants pour des démarches qui, non seulement ne sont pas les seules, mais de plus ne cessent de se croiser et se mélanger, les deux principaux courants sont :

- Celui de la « primauté de l'idée » avec notamment Sol LeWitt qui s'efforce de revenir au signifié et de présenter l'ensemble des projets, des gribouillages et des documents d'une œuvre qui n'existe pas hors, justement, de l'exposé de son projet. Nous noterons que finalement ces éléments d'exposition du projet sont des expressions. En tout cas, Sol LeWitt souhaite que leur présentation n'ait pas de caractère particulièrement esthétique et soit très fonctionnelle.
- Celui de la « tautologie » avec notamment Joseph Kosuth qui est plus ou moins le premier théoricien de l'art conceptuel et qui, ce n'est pas un hasard, travaille avec l'équipe Art & language. La « tautologie » est ici motivée par une réflexion encore plus en amont que celle de la « primauté de l'idée ». Il s'agit de l'analyse autour de ce qu'est l'art. Cette analyse conduit à l'exposition d'un objet minimum qui doit être identique à lui-même et ne surtout pas dériver vers des significations narratives, métaphysiques, externes. Notons que dans ce cas, le couple infernal du signifiant est devenu complètement indissociable, puisque sa part idéale est étouffée par sa part substantielle ou l'inverse. Cette démarche tautologique a poussé Joseph Kosuth à ne présenter parfois que des listes de choses.

Les deux courants principaux de l'art conceptuel reprochent au fond à l'art, encore artistique des œuvres, d'avoir cédé à un présent superfétatoire. Toutefois, qu'il nous soit permis de nous interroger pour savoir s'ils sont parvenus à faire reculer le présent devant la Présence, ou si finalement ce ne serait pas le contraire ?

La question mérite d'être posée puisque les tenants de l'art conceptuel n'ont pas manqué de s'inquiéter de la **représentation**. Ainsi, les théoriciens Ian Burn et Mel Ramsden reprochent à toute œuvre, même s'il s'agit d'un « Ready-made » de Marcel Duchamp (dont on peut dire qu'il fut pourtant un des précurseurs de l'art conceptuel), d'effacer, de masquer le lieu précis et spécifique où elle est présentée, donc de n'être strictement que la représentation d'elle-même. Marcel Duchamp, en choisissant un objet manufacturé (un ready-made), réduisait l'art au projet, au concept du choix, mais ce faisant, cet objet devenait, quoiqu'on en pense, une expression artistique et risquait de se réduire au présent, risquait d'oublier la Présence.

Il est à noter qu'au moyen de leur mise en scène, les plasticiens qui empruntent la voie des « installations », réactivent, volontairement ou non, la demande de Présence.