

## «Leçon du Théâtre» 2<sup>ème</sup> saison Compte-rendu du 21 septembre 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 (dont les «Cenci» d'Artaud et «Les exilés» de Joyce).*

*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».*

## Le théâtre à l'écoute du (signe)

Nous entamons, ce soir, la seconde année de la leçon du théâtre.

Je ne rappellerai jamais assez que ce qui nous réunit est une leçon **du** théâtre et **non** pas une leçon **de** théâtre. Nous n'avons aucunement la mission d'enseigner le théâtre. L'enseignement de celui-ci, plutôt que de traiter de l'histoire du théâtre, des questions et philosophiques et sociologiques impliquées par la pratique théâtrale dans un certain nombre de sociétés, devrait porter, avant tout, essentiellement pourrait-on dire, sur la pratique de l'acteur et sur son existence, non pas au sens social mais en terme de qualité et de fonction au sein du processus de représentation. En ce qui concerne la pratique concrète, il revient aux artistes formateurs, aux cours privés et aux écoles publiques reconnus d'initier leurs élèves à l'expérience de la scène : chaque type d'initiation engage personnellement ceux qui en prennent la responsabilité et se réfère à des esthétiques et des conceptions dramatiques singulières et particulières. Il ne s'agit pas d'enseigner exclusivement la diction et la respiration, même si on considère qu'elles constituent la base d'une certaine pratique, il ne s'agit pas d'enseigner, à l'image de l'éducation musicale, un corpus de notes, ni non plus, à l'image de la danse, un corpus de mouvements.

Il est évident qu'une connaissance minimum de ces corpus est souhaitable pour enrichir la sensibilité, le corps de l'élève et faciliter son expression, mais l'enseignement indispensable, à supposer qu'il soit question d'enseignement – nous aimerions plutôt évoquer une « expérience et une réflexion initiatiques » si cette proposition n'avait pas un aspect rétrograde – , mais l'enseignement indispensable est « comment investir la scène du théâtre », comment s'engager dans le jeu dramatique et la mise en situation. Au bout du compte la forme du jeu et les références qui déterminent une situation correspondent à la personnalité des artistes, tant celle des formateurs que celle des élèves. Elles sont toujours singulières même si la mode et la conception du monde, propres à chaque époque, tendent à les uniformiser plus ou moins.

Vous conviendrez qu'il n'entre pas dans la mission du Centre national du Théâtre de transmettre une esthétique et une conception du monde plutôt que d'autres. Notre rôle est celui de la résonance, la résonance de tout le théâtre, bien sûr dans la mesure du possible ainsi que de nos moyens. Nous n'avons pas la prétention de nous faire l'écho de l'ensemble des pratiques issues du processus théâtral, en revanche nous nous efforçons d'y être sensibles et d'en témoigner. Nous n'avons pas mission de donner de leçons de théâtre, lesquelles seraient les leçons d'un théâtre particulier, personnel, ainsi que l'est toujours l'enseignement dramatique dispensé aux futurs acteurs.

Cette personnalisation inhérente à l'enseignement dramatique nous permet de souligner le lien qui existe entre l'enseignement et la mise en scène. Un tel lien se resserre progressivement avec les années. Auparavant, et depuis toujours, dans la plupart des cours privés, les leçons de théâtre sont données par des actrices et des acteurs que l'on peut applaudir sur nos scènes pendant la saison, ou des artistes qui ont rempli un rôle efficient dans les spectacles passés. Le resserrement du lien entre la pédagogie dramatique et la mise en scène correspond à la place de plus en plus importante tenue par celle-ci depuis Antoine et son « théâtre libre », mais il ne doit pas étrangler l'acteur, il ne doit pas faire l'impasse sur le rapport profond du metteur en scène et de l'acteur, du metteur en scène et de l'interprétation.

Il est important, essentiel, de prendre conscience que lorsqu'on parle d'interprétation ici, on se réfère à l'interprétation en soi qu'il nous faut, par comparaison avec les divers niveaux d'interprétation, considérer en tant qu'interprétation spécifique. L'interprétation de l'acteur est spécifique, le processus d'interprétation de l'acteur est d'une autre nature que les interprétations couramment spectaculaires. Pour l'acteur et l'actrice, interpréter ne veut surtout pas dire qu'ils exécutent. Certes, un bon support d'application confortera le jeu et lui apportera de l'aisance, mais un tel support, fait de techniques et de savoir-faire, ne constitue pas le tout du théâtre. La virtuosité, en quelque discipline que ce soit, ne forme pas la perspective du théâtre. Nous nous retrouvons là au carrefour où l'on s'efforce de distinguer entre le talent et la virtuosité. Le moins que nous puissions dire est que cela n'est pas évident, voilà une distinction qui ne saute pas aux yeux. Pourtant le théâtre murmure la nuance, laquelle se poursuit toujours comme une grande différence entre le talent et la virtuosité. Le théâtre murmure la nuance qui existe entre le talent

et la virtuosité étant entendu que la virtuosité n'exclut pas le talent mais qu'elle n'en est pas non plus l'avenir. Si, plus que d'habileté, la virtuosité exige une maîtrise de la technique, le talent pour sa part, ne manquera pas trop souvent de s'exprimer au moyen de quelques petites habiletés alors qu'il est d'abord une disposition d'esprit qui entraîne le corps et sa sensibilité. Entre la maîtrise technique de la virtuosité et la disposition d'esprit du talent il existe une nuance que le théâtre ne cesse de murmurer.

Le fait d'être attentif à cette nuance nous offre l'opportunité d'aborder une question fondamentale : la question de la robotisation. Il est permis de penser que la surenchère de la maîtrise technique et le perfectionnement de la complexité technique ont pour horizon de collaborer, de se compléter et de concrétiser leur complémentarité grâce au robot. Que pareille finalité soit, en quelque sorte, infinie ne change rien à l'affaire. Nous l'admettons aisément : perfectionnement et maîtrise n'atteindront jamais un objectif incontournable, il sera toujours possible d'aller encore plus loin mais la perspective conduit, comme il se doit pour toute perspective, à un rapprochement de plus en plus étroit. En abordant cette question nous ne pouvons manquer de penser au théoricien anglais Gordon Craig. Né au lendemain de la guerre de 70, en 1872 et mort juste avant 68, en 1966, il s'agit d'un véritable témoin et acteur de la succession des deux derniers siècles. Acteur, Gordon Craig le fut littéralement, mais il sembla d'autant plus préférer sa fonction de metteur en scène que, considérant celui-ci comme l'animateur de la totalité spectaculaire, il développa la théorie de l'acteur-marionnette. Les motifs personnels qui l'ont poussé à développer la théorie de l'acteur-marionnette puisent, n'en doutons pas, à son refoulement de ce que l'acte de jouer au théâtre lui faisait pressentir, et à une précaution à l'encontre des acteurs qui entraveraient la réalisation parfaite d'un spectacle telle que l'esthète et le régisseur ont pu la concevoir. À ce compte là, rien ne vaut l'utilisation d'une marionnette, encore, qu'aux yeux des spectateurs, la marionnette finisse peu ou prou par donner l'impression qu'elle s'autonomise et qu'elle ne respecte pas, au millimètre près, un schéma préétabli. Aux yeux des spectateurs certainement, mais n'est-il pas possible d'imaginer que cela ne se produise pas seulement aux yeux des seuls spectateurs ? En tout cas, nous pouvons déjà dire que le grand artiste que fut Gordon Craig s'est employé, consciemment ou inconsciemment, à assourdir la résonance du théâtre. Il préféra la virtuosité au talent bien qu'il mit beaucoup de talent au service de cette virtuosité et qu'il ouvrit la porte à un questionnement passionnant.

Au CNT nous nous efforçons, dans la mesure de nos moyens, particulièrement au cours de la leçon du théâtre, d'être une résonance du théâtre, d'être à l'écoute du théâtre, précisément à l'écoute de son processus, d'autant que le théâtre est à l'écoute de toutes choses, à l'écoute de la production de chaque chose, à l'écoute de sa représentation. Il va de soi qu'une telle écoute comporte une grande part de subjectivité. À l'égal du professeur qui donne un cours de théâtre nous ne saurions prétendre que notre « oreille » ne serait pas subjective. Toutefois, à la différence de ce professeur, nous ne nous appuyons pas sur une esthétique plutôt que sur une autre, nous tâchons d'être à l'écoute du processus théâtral et nous entendons transmettre une leçon du théâtre et non pas de théâtre.

Dans un monde où le spectaculaire fait beaucoup de bruit et nous bombarde d'images, la résonance du théâtre reste discrète, pourtant la résonance du théâtre, lorsque nous y sommes attentifs, bouscule nombre de choses. Elle bouscule beaucoup d'idées reçues, elle bouscule nombre de conceptions qui, pas toujours réfléchies, s'en tiennent parfois à des opinions.

Quand je vous parle de résonance du théâtre, je veux parler, bien sûr, de la résonance du processus de théâtre, c'est-à-dire du processus de représentation et, de façon encore plus discrète mais encore de façon plus profonde, du processus de re-présentation. La saison passée, au cours de la première partie de la leçon du théâtre, nous avons réfléchi autour de quelques questions simples posées par le théâtre. Des questions de base vers lesquelles nous n'avions pas toujours le temps de nous pencher.

Au cours de la première année nous avons réveillé des questions telles que la différence entre le spectacle et la représentation théâtrale, la différence entre l'action et l'acte, donc la distinction de l'interprétation exécutive d'avec l'interprétation représentative. Des questions telles que la différence, établie par la science physique, entre l'énergie interne d'un objet et son énergie externe ou cinétique et l'application de cette différence à l'homme tant au niveau corporel qu'au

niveau mental. Des questions, encore, telles que le lien de la représentation avec l'identité ainsi que le rapport historique, mais refoulé, de cette identité avec la possession pratiquée par les rites animistes. Et puis aussi la question du caractère indécidable et informel de la parole.

Nous avons pu remarquer que chacune de ces questions finissait toujours par se rapporter à l'être humain, non seulement à son comportement mais surtout à sa constitution, j'oserais dire, un peu prétentieusement, à sa possibilité d'être. Étant entendu que la possibilité de chaque être humain lui est propre et particulière, qu'elle ne saurait se retrouver effacée dans des formules générales, ce que sait très bien le bon professeur de théâtre lequel transmet un savoir qui lui est propre à des élèves particuliers, sans oublier que cette transmission spécifique est complétée et renforcée par un corpus plus objectif de techniques.

Dans le même esprit que celui des leçons authentiques de théâtre, la leçon du théâtre s'efforce de transmettre une résonance qui prenne en compte la spécificité de la personne humaine. La leçon du théâtre se réfère à l'interprétation en soi laquelle est recomposée, ressaisie par la personne humaine.

Dès la saison dernière, dès la première séance nous avons marqué la différence, aussi minime soit elle, entre l'interprétation exécutive, applicative et l'interprétation représentative laquelle relève de l'acte et non de l'action. Nous touchions là à une tentative de distinguer le mécanique du vivant, encore que ce type de distinction ne s'appuie pas sur des certitudes scientifiques puisqu'une grande part de ce que nous qualifions de vivant présente un aspect mécanique. Nous devrions maintenant tenter de distinguer entre le mécanique et le mental, tout en reconnaissant, encore une fois, que nous ne disposons pas d'assurance scientifique définitive et incontournable dans la mesure où le mental est souvent réduit à un mécanisme mental, certes de façon plus complexe mais au même titre que les systèmes de nos muscles et de nos membres, au même titre que nos mécanismes corporels.

Distinguer entre le mécanisme et le mental est un enjeu fondamental, bien que cette distinction se nourrisse de nuances imperceptibles et quelquefois contradictoires.

Distinguer entre le mécanisme et le mental est un des soucis du théâtre, un souci du processus de représentation et nous devons être en résonance avec ce souci.

Nos sociétés ont plus ou moins refoulé cette distinction, d'abord avec les conceptions des religions révélées qui l'ont remplacée par une distinction entre la personne et son âme, ensuite avec les courants de pensée athéistes et positivistes qui n'ont accordé de réalité à cette âme que d'une façon métaphorique. Il faudra attendre la constellation de Freud, tous ceux qui, sans le vouloir, l'ont préparée et tous ceux qui, souvent en le voulant trop, lui ont succédé ; il faudra attendre la constellation de Freud pour que l'on se penche sur l'âme en tant que processus matériel et que l'on se penche sur celui-ci autrement que comme un seul mécanisme mental. Il faudra attendre la constellation de Freud pour que l'on se penche sur l'âme et le mental en tant que dispositif psychique.

Nous pourrions dire que le théâtre n'a pas attendu pour prendre en compte la vie psychique, et, de notre côté, il nous faut prendre garde de ne pas céder à un ensemble d'exagérations : d'abord, il serait absurde, en tout cas sectaire, de prétendre qu'une pièce doit être obligatoirement lue selon une grille psychanalytique.

À cette condition beaucoup de thèmes et de préoccupations n'auraient plus lieu d'être, ne seraient-ce que les enjeux politiques qui nourrissent une grande part du théâtre contemporain. Ensuite, il serait appauvrissant de limiter l'interprétation et sa direction à l'interprétation psychanalytique. Depuis plusieurs siècles, le travail des acteurs et de la mise en scène explore de nombreuses voies dont il ne faudrait surtout pas se détourner. La démarche mémorielle et affective de Constantin Stanislavski, en Russie, grâce à laquelle le monde de la scène finit par comprendre que les comédiens n'étaient ni des machines ni des perroquets et qu'ils pouvaient se nourrir de leur propre existence, puis le psychologisme de l'actor studio, grâce auquel les producteurs d'Hollywood finirent par admettre que le travail de l'acteur ne s'arrêtait pas à son nom sur l'affiche et à son sourire, cette démarche et cette méthode, en dépit du tournant que la première a fait accomplir à la dramaturgie européenne et du coup de fouet que la seconde a donné au cinéma américain, cette démarche et cette méthode resteront celles d'une époque, aussi longue soit-elle et celles d'un milieu professionnel aussi vaste soit-il.

D'ailleurs, il est important de se montrer prudent avec l'utilisation des grilles, que ce soient des grilles psychologisantes, sociologisantes ou autres. Une grille risque toujours de figer une structure au détriment du processus qui la produit, elle peut même valoriser cette production au détriment de l'avènement de son processus. Je veux dire que la grille peut aller jusqu'à préférer l'événement à l'avènement. Elle peut aller jusqu'à effacer la nuance qui existe entre une action et un acte. Une grille risque de nous emprisonner dans une chaîne d'actions (une chaîne d'actions est composée des actions qui la produisent et des actions qu'elle produit). La grille menace toujours de nous attacher à l'action et de nous empêcher de toucher à l'acte. Il est vrai qu'il n'est pas aisé de concevoir la différence entre l'action et l'acte. Et je comprendrais sans difficulté que vous mettiez cette éventuelle différence sur le compte d'un fantasme théâtral. Je le comprendrais, mais je trouverais dommage que nous ne prenions pas la liberté de nous interroger.

Enfin, pour tenter de justifier l'hypothèse de la différence entre l'acte et l'action, si je prétendais qu'il s'agit de la différence entre l'être, l'essence et la production, l'existence, je commettrais une grosse erreur, je continuerais d'entretenir la confusion. Pourquoi ? Parce que, lorsque nous parlons d'être et d'essence, nous pensons à quelque chose d'abstrait, mais ce quelque chose d'abstrait, quelle que soit son imprécision, est un quelque chose, dans notre esprit, de structuré et de rigide. De rigide puisque structuré quand bien même nous serions incapables de ressentir, de figurer et de décrire cette structure.

Je vais essayer d'imager ces deux sensations opposées en prenant l'exemple d'une pierre enveloppée dans un épais bas noir. Nous éprouvons la sensation de sa solidité mais dans le même temps nous restons aveugles à sa figure, nous ne nous la figurons pas, sauf bien sûr à l'imaginer. L'imagination ne nous assure nullement de la reconnaître, mais il est important de noter que cette imagination sera d'autant plus forte que nous éprouverons tactilement une sensation de solidité. Pareille solidité est apportée par les caractères rigides et structurés que nous prêtons spontanément à l'être et l'essence.

En raison de cette rigidité et de cette structuration nous tenons dans notre main un concept, une représentation conceptuelle. Donc, si je dis, qu'à la différence de l'action, l'acte est semblable à l'être et à l'essence, alors je ne fais qu'appel à une représentation. En faisant appel à seulement une représentation, je laisse de côté la distinction entre la re-présentation, avec un tiret, et la simple représentation. La distinction est fondamentale aux yeux et aux oreilles du théâtre, car le théâtre entend se distinguer du spectacle. Cette distinction est la même pour la façon dont on utilise la psychanalyse hors de la séance analytique.

Par exemple en art ou au théâtre, va-t-on s'en tenir aux représentations, sans tiret, que les analystes ont repérées dans les associations de leurs patients ? Va-t-on s'en tenir à ce matériel que l'on ne manque pas de codifier pour en faire état ? Allons nous nous prendre pour des psychanalystes, comme nous avons l'illusion souvent de nous prendre pour des leaders politiques quand nous présentons une dramaturgie aux spectateurs ? Un brillant exemple nous a déjà été fourni par Bob Wilson en 1971 lorsqu'il a présenté *Le regard du sourd* à la gaîté lyrique, spectacle dont l'esthétique splendide a fait croire aux intellectuels, pensons à Aragon, qu'avec tous ces symboles en carton pâte, ils se trouvaient de plain pied sur la scène de l'inconscient.

Il n'en reste pas moins que les acteurs, sur cette scène, sont restés des figurants. C'est tout le problème d'une psychanalyse appliquée, au même titre que nous pouvons parler d'une idéologie appliquée. Cela en reste toujours aux formes et aux contenus, aux productions et aux produits et ne s'attache pas au processus. La psychanalyse doit, aux yeux d'une leçon du théâtre, avant tout être riche de ce qu'elle découvre quant au processus psychique de l'être humain.

Aux yeux d'une leçon du théâtre l'important n'est pas telle ou telle grille, mais l'homme qui se trouve derrière les grilles. Parce-que « la possibilité humaine », au travers de l'interprétation, au cours et au sein de la re-présentation, est la question du théâtre.

Evidemment, on peut tourner le dos à « la possibilité humaine », on peut toujours, après avoir constaté que « la possibilité humaine » est impossible à supporter chez nombre d'acteurs, on peut, grâce à la grande intelligence et au grand talent d'un Gordon Craig, éviter de répondre à la question et trouver la solution pour que son message esthétique, symbolique et philosophique ne soit ni entravé ni parasité. La solution de Gordon Craig est celle de l'acteur-marionnette. Avec son intelligence très lisible, Gordon Craig choisit délibérément la représentation sans tiret, plutôt que la représentation qui implique toujours un immense obstacle. Cet obstacle est la scène de ce

processus. Cet obstacle est appelé l'homme. Gordon Craig choisit une représentation plutôt que l'Autre (j'écris l'Autre avec un A majuscule).

Je tiens à préciser qu'historiquement, la solution de Gordon Craig en est restée à un stade utopique, il n'a pu transformer les acteurs en marionnettes et il n'est encore arrivé à quiconque de transformer une marionnette en être humain.

Aussi complexes deviennent-ils, les robots ne deviennent pas des hommes. Certes, il ne faut pas se leurrer quant aux compétences humaines, les avancées et la complexification techniques sont beaucoup plus importantes que nos habitudes quotidiennes nous le laissent supposer. Les chercheurs et les techniciens sont déjà parvenus à mettre au point des petites machines qui se déplacent, font plus que suivre un programme et sont en mesure d'établir, elles-mêmes, une partie de leur programmation, comme elles sont capables de transmettre leur savoir – mémoire programmée et mémoire acquise – à de nouvelles machines à la fabrication desquelles elles contribuent. Les chercheurs et les techniciens ont même introduit et ajouté une dimension de liberté, disons plus exactement et plus modestement une marge aléatoire dans ces mécanismes.

Cette place laissée au hasard ouvre un certain nombre d'interrogations : la direction et l'action que l'on observe dans le comportement de la machine, lors de ces moments aléatoires, ne sont-elles pas toujours déterminées par une inclinaison, une « sorte » de poids matériel ? Et, au bout du compte, nombre de choix revendiqués par un être humain sont-ils jamais le fait d'une conscience libre ? Il n'est, bien sûr, pas aisé de résoudre ces interrogations, mais déjà nous pouvons constater que le théâtre s'est toujours posé la question de la différence entre la représentation mécanique, la représentation sans tiret, la représentation comme produit et mécanisme de production, et la re-présentation en tant que processus, acte et parfois conscience.

Depuis Freud nous savons que ce terme de conscience est à prendre avec des pincettes parce que le processus de conscience pour une grande part n'est justement pas conscient et ceci nullement pour obéir à une vision spiritualiste mais bien dans une problématique matérialiste, un matérialisme qui ne saurait être encore longtemps doctrinaire et positiviste.

Le plus étonnant, dans tout ça, est que nous serons bientôt forcés d'admettre que quelque chose de construit, de fabriqué pourra, au sens littéral, paraître plus conscient, doté d'une « conscience » mille fois plus aiguisée que l'animal et l'être humain – tellement aiguisée qu'elle échappera toujours à l'épaisseur et la naïveté propres à l'acte conscient. J'ai bien dit au sens littéral, je devrais ajouter « usuel », mais ce sens permet-il de rendre compte du fait que l'être humain sait qu'il est conscient ? Et pour aller encore plus loin, ce savoir, comme tout savoir, ne risque-il pas de se réduire à une mémoire, à une programmation même acquise ?

L'important n'est-il pas de savoir que l'on sait, de représenter ce savoir, ce qui ne veut surtout pas dire que l'on s'en tienne aux représentations de **ce** savoir. Selon ce sens restreint, n'oublions pas que les ordinateurs finiront toujours par en savoir plus que chacun d'entre nous et plus que nous tous. L'important n'est-il pas de **se** représenter **que l'on sait** et, pour ce faire, n'est-il pas nécessaire de dérouter quelque peu son opinion de tout ce que l'on sait ? Je vous prie de croire qu'en formulant cette hypothèse je ne cherche pas à vanter l'ignorance et l'inculture. Quand on se demande s'il n'est pas nécessaire, pour le psychisme, de se dérouter de l'opinion de ce que l'on sait ou que l'on pourrait savoir, on se réfère surtout à un savoir particulier et personnel, et l'on ne doit pas oublier qu'une grande part de ce savoir existe, mais d'autre façon dans le dispositif et au cours du processus psychique. L'important n'est-il pas de savoir que l'on sait tout en sachant que l'on ne sait vraiment pas grand-chose par rapport à ce que sauront les robots qui sauront peut-être ce savoir, mais qui, pour l'instant, ne semblent pas en mesure de **savoir qu'ils savent**.

Afin de réfléchir à ce que je compare personnellement à un iceberg avec ses parts émergées et ses parts immergées, la prochaine fois je ferai référence à l'article de 1923 de Sigmund Freud intitulé **le moi et le ça**, traduit par Jean Laplanche (vous pouvez le trouver dans l'ouvrage publié par les éditions Payot sous le titre **Essais de psychanalyse**).

Naturellement, Freud rappelle que la « division du psychisme en conscient et inconscient est la présupposition fondamentale de la psychanalyse » et quatre lignes plus loin il pose le problème en nous prévenant : « la psychanalyse ne peut situer l'essence du psychique dans la conscience, mais doit considérer la conscience comme une qualité du psychique qui peut s'ajouter à d'autres qualités ou rester absente ». Dans la perspective de la leçon du théâtre, ce qui revêt une importance particulière est que le schéma simpliste que nous avons tendance à prêter au point

de vue psychanalytique ne correspond pas à la complexité et à la finesse de celui-ci. Il n'y a pas grossièrement d'un côté le conscient et de l'autre l'inconscient.

Freud établit une distinction : « il y a deux sortes d'inconscients : celui qui est conscient, tout en étant capable de devenir inconscient, et le refoulé, qui est en soi, et pour tout dire, incapable de devenir conscient ». Freud précisera : « le latent, qui n'est inconscient que du point de vue topique, et non au sens dynamique, nous l'appelons préconscient ». Avec le préconscient, Freud pointe et approfondit une notion évoquée depuis longtemps mais jamais inscrite clairement dans un processus. Le geste de Freud constitue un signe d'éclaircissement attendu par le théâtre afin de nourrir la logique de la représentation.

Je viens de parler d'un signe d'éclaircissement constitué par le geste de Freud, c'est la première fois où j'aurais, jusqu'ici, prononcé le mot signe. Certains auront été agacés par ce mutisme. Pourtant, nous n'avons jamais cessé, d'une manière préconsciente, de penser au signe. Il fallait se garder de rompre trop tôt le silence constitutif du signe. Qu'est-ce qu'un signe ? Selon la première et la plus simple définition des dictionnaires : « le signe est une chose perçue qui permet de conclure à l'existence ou à la vérité d'une autre chose ». La liaison entre les éléments constitutifs de la signification est justement un hiatus, une ouverture qu'il ne faut pas refermer trop vite avec la matérialité concrète et intellectuelle des battants du signe, semblables à ceux de la cloche et du tocsin, le tocsin dont je rappelle qu'il est mêlé à l'origine latine du mot signe. Il est bon de laisser un espace et un temps de maturation préconsciente. Il ne faut pas confondre hiatus et précipitation. Il ne faut pas bloquer trop vite l'articulation de la métaphore ouverte par le signe « : »

Je me souviens, lorsque j'étais gamin, d'une kermesse dans mon quartier. Mû par une stupide précipitation, j'ai tendu les vingt centimes d'anciens francs nécessaires pour entrer dans une baraque devant laquelle on annonçait que nous allions pouvoir applaudir le clou du spectacle. J'étais bien le seul à pénétrer dans la minuscule baraque où l'on souleva devant mes yeux déjà éblouis, le petit torchon qui servait de rideau. Je découvris, alors, dans un magnifique écrin, un magnifique clou de menuisier.

Une drôle de déception et surtout une sacrée leçon, mais trêve de déception, la prochaine fois, après vous avoir raconté une autre histoire qui, elle, se déroule loin de mon quartier, la leçon du théâtre traitera explicitement de Freud et du signe.