

Maryvonne Saison

Les théâtres du réel

Pratiques de la représentation dans le
théâtre contemporain

Éditions L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris

L'Harmattan Inc.
55, rue Saint-Jacques
Montréal (Qc) - CANADA H2Y 1K9



Collection *L'art en bref*
dirigée par Dominique Chateau

[Publiée avec la participation du Centre de Recherche sur l'Image
de l'Université de Paris I Panthéon-Sorbonne]

À chaque époque, le désir d'art produit non seulement des œuvres qui nous éblouissent ou nous intriguent, mais des discussions qui nous passionnent. *L'art en bref* veut participer activement à ce débat sans cesse renouvelé, à l'image de son objet.

Appliquée à l'art présent ou passé, orientée vers le singulier ou vers le général, cette collection témoigne d'un besoin d'écriture qui, dilué dans le système-fleuve et engoncé dans l'article de recherche, peut trouver à s'épanouir dans l'ouverture et la liberté de l'essai.

À propos de toutes les sortes d'art, elle accueille des textes de recherche aussi bien que des méditations poétiques ou esthétiques et des traductions inédites.

Ouvrages parus :

Jac Fol, *Propos à l'œuvre, Arts visuels & architecture*

Dominique Chateau, *L'Art comme fait social total*

Ouvrages à paraître :

Jean Suquet, *Marcel Duchamp ou L'Éblouissement de l'éclaboussure*

Carl Einstein, *La Plastique nègre (Negerplastik)*

Raphaël Lellouche, *Espèces d'art, L'Art post-minimal*

Salvador Rubio Marco, *Comprendre en art, L'Esthétique de Wittgenstein*

Catherine Desprats-Péquignot, *Roman Opalka : une vie en peinture*

Dominique Chateau, *Duchamp et Duchamp*

Les théâtres du réel

Pratiques de la représentation dans le
théâtre contemporain

Au sein des arts, le théâtre a longtemps fait exception ; aujourd'hui, l'exception rend patents des traits communs à tous les arts. Si le théâtre peut devenir figure emblématique de l'art, c'est par sa propriété caractéristique de n'exister que dans la rencontre éphémère avec un public. Alors que l'œuvre picturale s'offre en permanence comme chose ou comme objet, le texte dramatique demande à être mis en scène : fidèle à toute une tradition, Henri Gouhier disait que le théâtre est un art à deux temps¹. Le texte est bien une partition qu'il faut interpréter, mais cette interprétation reste elle-même éphémère et ne s'objective en aucune œuvre susceptible d'être conservée, de devenir vestige ou relique : elle donne lieu à un événement dont la répétition se joue sur le mode de la différence. L'événement qui fait œuvre ne génère aucun objet-fétiche : il a pour condition d'être pour et par un public ; si le texte dramatique est la première partition, il donne lieu à une autre partition proposée à l'interprétation du public par l'action commune des acteurs et du metteur en scène. Le théâtre présente l'art comme ce qui suscite des interprétations et annonce d'emblée la nécessité non de

1. Henri Gouhier, *Le Théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989

reproduire mais de réactiver l'interprétation comme événement. Il produit à l'évidence l'art dans son événementialité, c'est-à-dire à la fois dans la nécessité de sa réitération et dans l'impossibilité radicale d'une réitération à l'identique ; la reprise, au théâtre, est monstration du même et mise en évidence de l'infini de ses virtualités, c'est-à-dire de sa caractéristique d'être sur le mode de la partition et non sur le mode du fétiche.

Dans cette éphémérité ontologique, le théâtre trouve sa fragilité et son prix, mais au lieu de générer l'exception, il fait paraître un trait commun à tous les arts, qui reste au contraire occulté par la réification générale des réalisations artistiques. Par la convocation intimée à un public qui œuvre à son instauration, il exhibe la règle : la dimension fondamentalement civique et politique de tout art, même le plus confidentiel. Par la reconduction « du geste entier de la convocation », dans un « espace de la mise en commun dans la cité », le théâtre se fait l'emblème de l'ajointement essentiel de l'art et du politique ; le poids de cette « convocation théâtrale »² fait alors immédiatement apparaître la thématique de l'œuvre ou de la proposition scénique comme secondaire, par rapport à cette dimension ontologiquement politique, dans laquelle le politique est le mode du théâtre. Même s'il ne traite pas directement d'un sujet politique, alors même qu'il peut sembler absorbé par d'autres enjeux, le théâtre reste, comme l'art dans son ensemble, un lieu du politique.

Une telle exemplarité du théâtre dans sa relation au politique n'est nullement démentie par la diversité des pratiques théâtrales et des esthétiques. Il ne faut pas entendre la préoccupation ouvertement politique de certains comme une objection à la relativisation de la thématisation directe du

2. Jean-Christophe Bailly, « La convocation théâtrale », in *Lignes*, n° 22, juin 1994.

politique : la dimension politique peut, paradoxalement, aller de pair avec le rejet de toute politique en son sens traditionnel. Une partie du théâtre contemporain se définit certes par un engagement politique actif, il est présent spontanément et sollicité avec insistance sur le terrain du social, et refuse de fonctionner dans le circuit fermé d'une recherche artistique coupée de toute référence au « monde » ou à l'histoire contemporaine. Mais son souci est de désocculter, de donner existence à une parole : il rend présentes des « réalités » qu'il s'est efforcé de débusquer et auxquelles il contraint le spectateur de faire face. Le terme récurrent dans tous les discours est celui de « réel ». C'est une invite à reconsidérer en même temps, dans le monde contemporain, les lieux du politique et les problèmes du réalisme, à travers un examen des enjeux de la représentation.

La démarche veut donc que l'on n'oppose pas à un théâtre politique, un théâtre qui ne le serait pas : le souci du réel, une remise en cause des pratiques de la représentation caractérisent tout autant une autre partie de la recherche théâtrale contemporaine, qui affiche pourtant ostensiblement sa distance par rapport à toute préoccupation politique ou sociale dans le cadre de sa pratique artistique. On y trouve la même volonté d'amener le spectateur à affronter « le réel ».

C'est là que nous voyons une modalité politique essentielle au théâtre qui n'est pas concernée par la thématization du politique : qu'il fasse ou non le choix direct d'un thème politique, le théâtre contemporain revendique en effet l'accès à ce qui, de toutes parts, est nommé « le réel » : Toujours cruciale pour la réflexion théâtrale, la dimension politique s'inscrit dans la pratique de la « représentation ».

La réalité revisitée

Au terme « représentation », nous donnerons en premier lieu un sens général : la représentation désigne ce que l'esprit se représente, « le contenu concret d'un acte de pensée », comme le stipule Lalande. Généralement parlant, donc, dans la mesure où se représenter quelque chose, c'est penser, la représentation désigne la pensée active, au travail ; ce sens global permet d'envisager des espèces très différentes de représentations, plus ou moins subjectives, plus ou moins abstraites, plus ou moins liées à la perception ou relatives au vécu. L'angle privilégié, dans l'optique qui est la nôtre, est celui du rapport de la représentation avec ce qu'elle représente, que nous désignerons, provisoirement, indifféremment par les termes de réel ou de réalité, sans préjuger de la nature de ce réel ou de cette réalité. La langue allemande faciliterait la compréhension de notre propos en opposant à la représentation (*Vorstellung*), la présentation (*Darstellung*), qui désigne la mise en présence de la chose même et non l'action psychique de rendre présent à l'esprit. Or il est indiscutable que le théâtre dans sa pratique fait acte de représentation dans le premier sens, et, en quelque sorte indépendamment de toute acception technique de la représentation, plus attentive à la manière dont on représente ou peint (la

« dépicition » pourrait-on proposer) dans une réalisation sensible extérieure à l'esprit : au théâtre, la *Darstellung*, disons, la mise en scène. Le théâtre actualise, rend sensible ou désigne une réalité que nous ne pouvons ni percevoir, ni montrer, directement.

La proposition scénique et/ou le texte dramatique, lorsqu'il existe, fonctionnent sur le mode du renvoi, font signe vers une réalité à laquelle ils réfèrent. Il n'est pas nécessaire de donner au préfixe « re » une valeur duplicative, ni d'indiquer un quelconque mouvement de retour ou de réflexion : la représentation, comme la *Vorstellung* allemande ¹, et à la différence de la *Vergegenwärtigung* qui indique le redoublement d'une présence originaire, désigne seulement des pôles ou des directions, l'existence d'un ailleurs et d'un au-delà auquel renvoie ce qui est formulé, montré, l'écrit ou l'image. L'audible, le lisible ou le visible ne constituent pas un objet sans appel. Du verbe « représenter », on retient son caractère transitif, ou comme le disent parfois les grammairiens, « objectif » : il exprime une action qui sort du sujet en appelant un complément d'objet. Ce qui est représenté n'est pas clos, ne repose en aucune suffisance. La représentation, indépendamment de tout geste mimétique, pose la dimension du renvoi ; en cela, elle convoque une saisie nécessaire à ce renvoi : une représentation, parce qu'elle se distingue de la chose, n'existe comme représentation que lorsqu'elle est considérée comme telle. Il n'y a de représentation que par l'effort conjoint d'un représentant et d'un témoin, les rôles étant virtuellement interchangeables, puisque l'auteur d'une représentation en est ipso facto le premier témoin, et que tout lecteur ou spectateur ne l'est que s'il a saisi la possibilité et les caractéristiques du geste représentatif.

1. Cf. Alexis Philonenko, *Qu'est-ce que la philosophie ? Kant et Fichte*, Paris, Vrin, 1991, p. 44.

Le souci du « réel », omniprésent dans la recherche théâtrale contemporaine la plus vivante, pose l'art théâtral comme un art de la représentation en ce sens général ; il témoigne de la conscience d'une altérité, de l'incitation à l'ouverture au monde et à l'histoire. Mais il signale également, par sa force et sa fréquence, la conscience d'un certain empêchement ou d'une déviation de la perception spontanée de ce qui constitue notre réalité. Le diagnostic est en effet unanime : « le réel », aujourd'hui, est occulté. Le constat de l'occultation fonde la détermination des metteurs en scène à provoquer, par le théâtre, l'accès au réel. Ce que les uns et les autres entendent par le terme « réel » est une autre question : dans le contexte artistique actuel, le réel désigne souvent, tout simplement, dans un premier sursaut, ce qui n'enferme pas l'art dans la seule pensée de sa propre pratique. Une autonomie de l'art et des problèmes artistiques ne saurait mener l'art à s'interdire toute considération extérieure à sa pratique, ni à définir celle-ci sans référence à la contemporanéité. Quelles que soient les esthétiques, l'enjeu d'une recherche artistique est précisément, avant toute considération particulière, de définir la modalité de sa référence à la contemporanéité et de caractériser le réel qu'elle se donnera pour tâche (même impossible) de représenter.

La représentation théâtrale et la crise de la référence

Le monde du théâtre vit en effet très mal ce qui pourrait apparaître comme un repli sur soi, un retrait, un isolement par rapport au monde ; l'indignation se lève comme un réflexe : musée d'une littérature obsolète, conservatoire du patrimoine, le théâtre n'entendrait-il plus les rumeurs à l'extérieur, ne verrait-il pas ce qui fait l'actualité de notre époque ? Quel serait le sens d'un renfermement qui

l'amènerait peu à peu à ne s'adresser qu'à ses pairs et à fonctionner en vase clos ? La réaction n'est pas nouvelle, les premiers numéros de *Théâtre Populaire*, comme le rappelle Bernard Dort, stigmatisent à travers le « bon goût français », les préoccupations de la littérature théâtrale des années cinquante : « les thèmes du répertoire ne présentent jamais qu'un homme minuscule, enfermé par son particularisme de fortune dans une psychologie sans rapport avec le tragique de l'Histoire ². »

La leçon est constamment réitérée, et tout particulièrement lorsque la littérature dramatique suit la tendance générale de l'art à s'interroger sur soi, à réfléchir sur sa propre pratique, après avoir pris ses distances par rapport à toute intention figurative mimétique et plus généralement à tout critère de « référence » : formaliste et autoréférentiel, l'art perd, avec la « référence », « l'être réel ou idéal auquel se mesurait l'œuvre » ³ ; ce sont les conséquences de cette absence de critères pour référer l'œuvre que l'on évoque hâtivement sous les termes flous et trop polysémiques de « crise de la représentation ». La confusion est portée à son comble au théâtre : comment dire que la représentation (théâtrale) se détourne de la représentation ?

La remise en cause théâtrale de la représentation (au sens technique de présentation scénique), au profit d'une « présentation » unique et plus authentique, qui préserve à la manifestation sa valeur d'événement, ne recoupe que partiellement la tendance générale de l'art à reconsidérer la référence. Elle prend sa force véritable dans un contexte « technique » où ce qui est réitéré, c'est l'œuvre scénique telle qu'elle a été élaborée au cours des siècles et répétée dans un

2. Éditorial du n° 5 de *Théâtre Populaire*, janvier-février 1954 ; cf. Bernard Dort, *Le Jeu du théâtre, Le Spectateur en dialogue*, Paris, Éd. POL, 1995, p. 87.

3. Cf. Robert Klein, « Peinture moderne et phénoménologie », in *La Forme et l'intelligible*, Paris, Gallimard, 1970, p. 412.

travail préparatoire de « répétition ». Dans un tel contexte, pensée comme œuvre au péril de l'événement, totalement prisonnière de codes représentatifs élaborés par la tradition, la représentation court le risque de devenir à son tour un objet-fétiche échangeable, un spectacle-marchandise. La force et la pertinence des révoltes de ceux qui, tel Artaud, voulaient préserver au théâtre son authenticité, sa force événementielle, tiennent dans le refus de la réitération et de la fétichisation. Si, à l'intérieur du monde du théâtre, et dans son sens technique, la représentation est objet de suspicion, c'est dans la mesure où elle équivaut à une spectacularisation. Nombreux sont, de fait, les metteurs en scène qui partagent un tel rejet, se référant alors précisément à Artaud ou à d'autres qui, tel Carmelo Bene, ont placé cette remise en cause au premier plan de leur pratique ⁴. La substitution de la « présentation » à la « représentation » n'implique pas, par contre, le rejet de toute référence ; bien au contraire, ce qui est présenté dans un événement unique, c'est précisément le « réel » ou la « réalité ».

Quoi que pense le théâtre de la remise en cause de la représentation au sens général du terme, le problème que le théâtre ne peut esquiver comme le font certaines formes artistiques, c'est celui de la dérive vers l'esthétisme. De fait il se tient par nature à mi-distance entre ces deux écueils que sont le naturalisme et l'esthétisme, dans la convention d'une illusion vraie. Cette position si spécifique rend quasiment intenable toutes les pratiques de la représentation qui détourneraient radicalement le théâtre du monde ou du réel, en entendant par là ce qui est à l'extérieur du monde de l'art. La convention ne prend son sens que par les audaces qu'elle permet et la force des références à un au-delà du théâtre ; elle ne peut fonctionner en circuit fermé et s'adres-

4. Cf. Gilles Deleuze, « Un manifeste de moins », in *Superpositions*, Paris, Éd. de Minuit, 1979.

ser à ses seuls spécialistes, artistes professionnels devenus techniciens, et spectateurs assidus jaloux de leur compétence élitaire ; l'autonomie du théâtre et l'auto-référence artistique ont pour conséquence immédiate, comme le soulignait Christian Schiaretti en 1990, dans sa déclaration de candidature au Centre Dramatique National de Reims, une irresponsabilité et une irréalisation de l'art théâtral : le théâtre s'affirme comme le lieu du divertissement et de la réalisation illusoire d'un imaginaire coupé de tout lien avec la réalité ; le paysage devient simple : « un cercle restreint s'auto-choisissant et se réjouissant de spectacles fort bien mais sans projet, et une masse interdite vers laquelle se tournait un théâtre inspiré de vedettes de films simples. » Le théâtre pour initiés déçoit toujours ceux à qui il s'adresse et le théâtre est, malgré l'exiguïté relative du public à qui, de fait, il s'adresse, le dernier des arts à pouvoir céder à la tentation du repli sur soi, de la spécialisation et de l'hyper-réflexivité ; en 1977, Jean Jourdheuil dénonçait en ces termes la tentation de l'insularité : « dans le brouhaha du monde comme il va, les intellectuels (les artistes) mènent une existence insulaire, d'aucuns diraient : incarnent l'être-là dans l'insularité. Solidement campés sur les rochers de carton-pâte où jadis paraît-il, soufflait l'esprit, ils en appellent à des interlocuteurs de leur état, et leurs voix se répondent, rasant les flots, comme au désert ⁵. »

Le théâtre vivant récuse la situation dans laquelle l'art contemporain s'est, à son corps défendant, installé aujourd'hui : s'il se réfère à l'histoire ou à la tradition, c'est à partir de son présent, de ses caractéristiques, et soumis à l'accueil que lui réserveront acteurs et spectateurs réunis, dans le présent de la représentation ; il ne peut échapper à ce rappel à l'actualité qui marque sa chair, jouissant d'un privilège ou

5. Jean Jourdheuil, *Le Théâtre, l'artiste, l'état*, Paris, Hachette, 1977, p. 42.

d'un handicap qui le distingue des arts dont les œuvres sont protégées du temps. L'homme de théâtre ne peut, comme le poète, le musicien ou le peintre, camper, selon l'expression de Gianni Vattimo, un « sujet souverain » qui « distille de manière absolument fortuite et arbitraire une totalité de significations qui demeure privée de toute connexion organique avec la situation historico-existentielle comme avec la "réalité" dans laquelle il vit ⁶. » S'il le fait, se laissant aller à la pente générale de l'art, ses spectacles sont rangés dans le lot des articles culturels, ou des articles de loisir, offerts en surabondance sur le marché.

Mais, participant, précisément, de son temps, le théâtre a sa manière propre de vivre les transformations du XX^e siècle. La difficulté est de déterminer dans quelle mesure sa spécificité laisse apparaître les préoccupations caractéristiques de la contemporanéité : le théâtre d'aujourd'hui ne se contente pas de reproduire les schémas traditionnels ; lui aussi, à sa manière, reconsidère la façon qu'il a de parler du monde. Il ne fait plus intervenir la référence comme il le faisait par le passé ; il ne se situe plus d'emblée au niveau d'une « représentation » qui serait donnée comme un préalable. Même s'il se veut « politique », son rapport au politique ne se définit plus aussi simplement qu'il a pu le faire lorsque, militant, engagé, démonstratif et didactique, son discours s'appuyait sur une perception du monde partagée.

Le théâtre sur le terrain du politique

Nombreux sont donc, de fait, les hommes de théâtre contemporains à refuser l'idée d'un art dont la feinte autonomie le couperait du monde pour le réduire à n'être plus

6. Gianni Vattimo, *La Fin de la modernité*, traduit de l'italien par Charles Alunni, Paris, Seuil, 1987, p. 127.

qu'une affaire de spécialistes ou de divertissement. Le souci d'un « retour vers le réel »⁷ incite même parfois à la recherche d'un théâtre de nouveau « engagé » directement sur le terrain politique et social. Pourtant, alors que, par sa volonté d'inscrire ses effets sur le terrain du réel, un tel théâtre n'est pas étranger à l'art dramatique « citoyen », tel que Jean Vilar⁸ a pu le vouloir, il s'en est considérablement éloigné dans la mise en œuvre de cette volonté ; il semble difficile, aujourd'hui, de croire à la pertinence d'un théâtre démonstratif ou didactique ou de nourrir un véritable espoir quant à l'efficacité directe ou immédiate d'actions purement artistiques ; l'art, en tant que tel, ne se pense pas en termes d'effets, surtout politiques ; la volonté d'engagement, entière dans le désir de l'artiste en tant que personne, ne se pense plus depuis l'art : l'art n'est que le mode de manifestation éventuel, lorsqu'il caractérise le rapport de l'individu au monde, d'options propres à cet individu. On ne choisit pas l'art ou le théâtre, pour mieux porter une position politique, mais si l'on est habité par une conviction, on ne la laisse au seuil ni de l'atelier, ni du théâtre.

Ainsi certains gestes désespérés affichent-ils la force de l'implication des personnes et de leur protestation morale, au-delà du champ artistique, mais sans l'exclure ni le reléguer à l'écart. La nuance apparaît, par exemple, à travers les actions qui accompagnèrent, à partir du mois de juillet 1995 les « Pièces de résistances »⁹, créées par plus de cinquante metteurs en scène ; le « chantier » ouvert voulait dénoncer l'empirisme politique, le règne du simulacre et faire écho à

7. *Retour vers le réel* est le titre d'un livre édité par le Conseil Général de Seine Saint-Denis, en partenariat avec CLAP 93, à l'occasion du festival « Vive le cinéma Français », 1994.

8. Bertrand Poirot-Delpech, « Du Beau et du Bien », in *Le Monde*, juillet 1995.

9. « Pièces de résistances », le 10 avril 1995, au Théâtre Gérard Philippe de Saint-Denis : 52 metteurs en scène réunis...

la « Déclaration de Sarajevo Libre et Unie » des habitants de Bosnie. Un appel était alors lancé en commun, « manifeste pour tous ceux, qui en Europe et ailleurs, sous les noms de démocratie, de citoyenneté, de réalités multi-culturelles indivisibles, défendent résolument les mêmes exigences vitales. » Au prétendu « réalisme » des politiques, il opposait la revendication d'un « réalisme éthique » : « résister à la dislocation de l'Espace Public, est aussi un réalisme, une attitude, une lucidité en actes et en raison » ; une orientation était définie : « lutter pour un espace ouvert, pour le respect mutuel, pour ne pas cesser de bâtir l'espace public commun des libertés individuelles et collectives, des mémoires et des droits. »

C'est là, n'en doutons pas, une façon de renouer avec la tradition du combat et de l'engagement, mais c'est la personne qui s'engage, au-delà d'une pratique artistique qu'elle ne fait que mettre à contribution. La preuve en fut donnée, pendant le festival d'Avignon du même été, par la présentation de la suite donnée à l'appel : « nous, gens du spectacle, réunis en Avignon parce qu'un tel festival est aussi celui de la parole publique et des exigences civiques, ne nous résignant en rien à la désertion des démocraties devant le pire, donnons lecture de la déclaration d'Avignon. » Les artistes sollicitaient l'opinion et voulaient, à partir d'une mobilisation artistique témoignant par le simple fait de son existence, d'une implication civique et morale, appeler à une action extérieure au champ artistique ; le texte se terminait par l'annonce d'une décision portée à exécution depuis : « si ces demandes, impliquant un retournement radical de politique, ne connaissent aucun début d'exécution dans le délai d'une semaine à compter du 20 juillet 1995, un certain nombre de signataires de cette déclaration s'engagent à manifester leur exigence en organisant à l'échelle de l'Europe une grève de la faim, qui dénoncera jour après jour la complicité de nos gouvernements avec la barbarie. » A partir du 4 août, Maguy

Marin, Ariane Mnouchkine, Olivier Py, François Tanguy et Emmanuel de Véricourt témoignèrent de leur détermination par la grève de la faim annoncée : « il est essentiel que les artistes parviennent à sortir du symbolique » déclarait Ariane Mnouchkine, et Olivier Py ajoutait : « il y a un moment où dire, écrire, ne suffit plus. Il faut que le corps de l'artiste soit impliqué ¹⁰. »

Citoyens-artistes, ceux qui se désignaient comme « gens du spectacle » sortirent de leur terrain d'action « professionnel » pour faire basculer l'implicite mobilisation civique et politique des arts scéniques et de leur public vers un engagement concret sur le terrain de la réalité. Leur geste, difficile, risqué et éminemment respectable, tout réel qu'il soit, et quelles qu'en soient les répercussions indiscutables, a gardé néanmoins, aux yeux de certains sceptiques, du fait de l'origine de ses auteurs, une connotation tout à la fois ludique et sacrificielle contre laquelle les gévistes eurent du mal à lutter : les corps impliqués restaient, aux yeux du « réalisme politique », des corps « d'artistes » ; le « réalisme éthique » fut transformé par ceux qui ne voulurent pas en reconnaître l'urgence en un « mouvement d'artistes ».

Cette action, dans sa radicalité, pose de façon tout à la fois dramatique et instante, le problème de ce que François Tanguy a nommé « le théâtre du réel » ; elle montre la difficulté pour l'art, d'inscrire, aujourd'hui, ses effets sur le terrain du réel, du moins sur un mode qui reste contemporain.

Ne pas faire de la pratique artistique un exercice ludique gratuit, à l'abri des problèmes du monde, éviter tant le divertissement que la production culturelle, c'est trouver la juste place qui permet au théâtre d'inscrire ses effets dans la réalité sans surévaluer les conséquences possibles d'une œuvre artistique en tant que telle. C'est sans doute dans cet

10. Cf. *Le Figaro*, août 1995.

esprit que, depuis les années quatre-vingt-dix, de nombreuses propositions théâtrales visent précisément à faire coïncider le théâtre comme art et le « théâtre du réel ». Certains propos de Vilar restent actuels par leur modestie et l'exigence sans illusion qu'ils dénotent : les metteurs en scène initiateurs du « chantier » qu'ils ont nommé « Pièces de résistances » déclareraient encore, comme lui, « ce théâtre que je fais, il cherche à s'inscrire dans l'histoire sociale, tout simplement. Et si sur cet immense terrain où se déroulent les querelles du monde, ma place est misérable, c'est à cette seule place que je tiens ¹¹. » À sa manière, Jean Hurstel garde la même inspiration lorsque, contestant l'idée qu'il puisse y avoir « une mission sociale des artistes », il constate : « ils ont un pied dans l'histoire de l'art et l'autre dans la réalité historique d'une ville. Cet équilibre n'a rien de monstrueux ¹². »

Comment aujourd'hui faire parler le monde, montrer la réalité, démasquer ce que l'on préférerait ne pas voir ? Les tentatives sont très nombreuses : la volonté de dessiller les yeux associe de fait des propositions multiples et hétérogènes dans leur propos comme dans leur motivation. Deux voies marquent tout particulièrement : la première consiste à porter sur scène, à travers des documents élaborés en dehors du théâtre, une certaine représentation du monde ; la seconde répond au souhait d'inscrire plus directement le théâtre dans la réalité sociale, pour donner la parole à ceux qui n'ont pu y accéder.

Partons de la réalité théâtrale.

11. Jean Vilar, paroles rapportées par J.-P. Thibaudat in *Libération*, le 15 juillet 1995.

12. Notes prises par Clyde Chabot au cours d'une rencontre organisée à la Filature de Mulhouse, le 5 février 1996 : « La société en dérive : quel rôle pour le théâtre ? »

Nous pouvons prendre pour emblème d'une volonté dessillatrice l'intégrale de *La Misère du monde*¹³ : du 16 au 18 juin 1995, les premières rencontres à la Cartoucherie de Vincennes présentaient, en 20 heures de dialogues, 53 entretiens, 76 personnages et 100 comédiens et metteurs en scène pour proférer ces témoignages recueillis par Pierre Bourdieu ; elles se présentaient ainsi :

« La fin du siècle ainsi que la conjoncture actuelle suscitent une réflexion sociale et politique qui interroge et stimule notre pratique.

Ces "Rencontres" seront les rencontres du Théâtre avec la Société, le lieu et le moment de poser les questions du monde et les questions du théâtre au point où elles se croisent et se nouent.

Elles trouveront leur sens et leur raison d'être si nous parvenons à nous rassembler, à rassembler nos forces et à rassembler le public avec nous, pour ensemble, au théâtre et par le théâtre, durant ces deux semaines nous retrouver présents au monde. »

Les propositions scéniques prêtaient existence aux propos rassemblés par les enquêtes ; un monde privé d'expression était ainsi donné à entendre. Sa « réalité », c'est-à-dire à la fois son existence et ses caractéristiques, apparaissait au grand jour. Didier Bezace, impliqué dans cette décision de renouer avec le « théâtre-vérité », précisait à Anne Laurent que son propos était bien de révéler, d'exposer ce qui existe sans être dit ou montré : « le fait que les entretiens tirés de *La Misère du monde* aient nourri énormément de spectacles, je n'en ai pas été étonné. Je pense que, dans ce pays, les gens de théâtre cherchent avidement un rapport à la réalité. Quand

13. Pierre Bourdieu, *La Misère du monde*, Paris, Seuil, 1993.

tout à coup, ce réel se présente, écrit noir sur blanc, on a tendance à se jeter dessus ¹⁴. »

Les conventions théâtrales n'en étaient pas pour autant ébranlées : à la Cartoucherie, les paroles déjà recueillies, n'étaient qu'à proférer, et il n'est pas dit que le public était différent du public habituel de théâtre. Pierre Bourdieu, pour sa part, émettait par ailleurs des réserves sur l'utilisation de son travail : le théâtre y cherchait un « témoignage » sans saisir l'intervention de celui qui ouvrait un espace de parole, ni transmettre au spectateur les instruments nécessaires pour reconstituer les conditions de la conduite de l'entretien alors que ces indications essentielles figuraient dans les textes liminaires. L'important, plutôt que de traiter ces paroles comme un témoignage « tout préparé pour un "théâtre critique" », aurait été de s'interroger sur les conditions de cet acte d'énonciation ¹⁵.

La divergence mise à jour est réelle : elle tient, du côté du théâtre, à la méconnaissance du travail sociologique et des conditions dans lesquelles un « témoignage » peut être obtenu ; du côté du sociologue, le malentendu vient des exigences implicites du chercheur qui souhaite un niveau de réflexion critique que le théâtre ne se donne pas pour but de produire. Comme le reconnaît Bourdieu, les gens de théâtre, sans percevoir le niveau sociologique, « ont eu le mérite tout à fait exceptionnel d'entendre ce qu'avaient d'inouï, de jamais entendu, des discours produits par des personnes tout à fait "ordinaires" ». Le désaccord entre les deux positions est très précieux : il fait naître une interrogation sur le témoignage et sur les conditions, non pas d'une dénonciation, qui supposerait déjà une certaine conscience politique, mais plus

14. Didier Bezace in « Le drapé de l'obturateur », par Jean-Yves Coquelin, *Théâtre/Public*, n° 134, mars/avril 1997, note 2 p. 27.

15. Pierre Bourdieu, « Ce qu'intervenir veut dire », in *Journal de la Bastille*, janvier-juin 1995, p. 28.

simplement d'une énonciation ou d'une monstration d'une certaine réalité vécue par ceux qui « y sont ».

Le théâtre a donc utilisé le texte sociologique comme un judas permettant de deviner la réalité de l'autre côté de la porte. Le spectateur est mis en demeure de regarder par cet œil indiscret le spectacle d'une scène qui se veut scène du monde. Sans doute ne l'est-elle pas, ou pas autant qu'elle le croit, mais la direction est donnée et les positions caractérisées : le spectateur est celui qui quotidiennement ne voit pas ; les réalités sont montrées sur la scène de l'illusion : nous retrouvons là une fonction de dévoilement très fréquente dans l'utilisation de la convention théâtrale. Les comédiens d'aujourd'hui tentent de ne pas « jouer » : ils profèrent une parole venue d'ailleurs ; d'acteurs, ils se transforment en « passeurs ».

L'expérience fut favorablement perçue, au point d'être reconduite, fin juin 1996, sur le thème « le monde comme il va ». La question demeure : « comment aborder théâtralement la réalité et les problèmes du monde, de notre monde ? » Elle reste identique en juin 1997, à travers le thème : « le monde et comment le dire. » Il ne s'agit pas d'analyser, ou de proposer une interprétation, mais de donner à voir, de témoigner : c'est un théâtre contemporain, comme le disent Philippe Adrien et Anne-Marie Choisine dans la présentation des rencontres, « en prise sur la vie des gens, leurs angoisses, leurs rêves, leurs valeurs ». Même si des réserves peuvent être émises, du double point de vue de la qualification de « témoignage » plaqué sur cet acte particulier d'énonciation, et de l'aboutissement artistique, la tentative qui réunit « quelque cent trente participants », et la constance avec laquelle elle renaît d'année en année valent comme expérience et comme symptôme.

Ce qui est remis en cause par de telles tentatives, c'est l'enclavement de l'expérience esthétique en général dans

une pure sphère de l'esthéticité considérée comme autonome, coupée du monde, appelant à une jouissance de la pure apparence : l'art se réfugierait dans un « imaginaire » radicalement coupé de tout « imaginable »¹⁶. Or la « différenciation esthétique », comme le rappelle Gianni Vattimo, n'exige de couper l'objet du monde réel que dans le seul contexte de « l'interprétation erronée que l'expérience esthétique donne d'elle-même »¹⁷ ; là seulement, elle invite par la rencontre de l'œuvre, à une sorte d'événement onirique facteur d'une discontinuité radicale entre l'expérience esthétique et la vie quotidienne, et elle incite à une jouissance sans implication théorique ni pratique. L'observation de l'expérience esthétique a dévoilé le caractère artificiel de ces conceptions qui, de fait, sont en permanence démenties. L'œuvre d'art (et tout particulièrement l'œuvre scénique) n'est ni pure, ni autonome : elle naît insérée dans une réalité, elle est constamment en prise directe sur l'histoire de l'individu et du monde et se présente toujours comme une « modalité de la compréhension » de soi et du monde, ou plus encore comme une modalité d'interrogation sur la construction possible de soi et du monde ; la représentation ouvre une aire des possibles, un imaginable dans lequel l'imaginaire n'est pas défini par son autonomie par rapport à la réalité, mais bien au contraire par ce lien essentiel au réel qui entraîne une remise en cause et une réévaluation des réalités convenues. La représentation met en scène, mobilise un pouvoir d'imaginer, créateur de réalité. L'énonciation est le premier moment de la représentation, elle provoque un dessillement qui réunit tous ceux qui la voient naître, « sujets » ou spectateurs. Ce qui importe, c'est donc l'insai-

16. Cf. Maryvonne Saison, *Imaginaire/Imaginable : parcours philosophique à travers le théâtre et la médecine mentale*, Paris, Éd. Klincksieck, 1981.

17. Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, traduit de l'italien par Jacques Rolland, Paris, Éd. La Découverte, 1991, p. 192.

sissable instant de l'énonciation. Ce qui est cherché dans cette quête du réel est aux antipodes des réalismes traditionnels qui partent de la connaissance d'une réalité donnée et qui sollicitent le renouvellement de l'adhésion à sa définition. Les témoignages obtenus sont au contraire du côté de l'in vraisemblable, de l'inouï, de l'incroyable, de l'inadmissible. Ils déchirent le tissu de ce qu'on croit être le monde. Ils font faille.

Ce temps de l'énonciation et du témoignage laisse pourtant insatisfaits ceux qui veulent éviter qu'une parole soit simplement déplacée pour être lue sur la scène de l'art, et qui souhaitent agir directement sur le terrain.

Rendre la parole

La présentation scénique de réalités occultées semble insuffisante aux yeux de ceux qui exigent plus de radicalité et une action plus directement et visiblement efficace : de nombreuses tentatives visent à inscrire le théâtre dans le champ du social, à conjuguer l'art et le social, à déplacer la scène théâtrale vers des territoires étrangers au théâtre, à proposer des animations au pied des HLM, bref, à mobiliser les exclus eux-mêmes contre l'exclusion ; elles illustrent une volonté engagée et interventionniste. Même si l'ampleur est nouvelle, les manifestations multiples et à chaque fois spécifiques, le phénomène rappelle en son esprit l'action de précurseurs en la matière, comme Armand Gatti.

Le travail de Gatti a ses caractéristiques propre et son histoire : nous n'en retenons que certains aspects, développés à partir des années 85 ; néanmoins, ces dernières démarches ne se comprennent que dans la continuité d'exigences mises en œuvre depuis beaucoup plus longtemps : Gatti a sans doute contribué, dès les années cinquante, à donner existence

à des réalités méconnues en récusant les méthodes hâtives du reportage ; plus anthropologue que journaliste, il cherche l'aventure, partage la vie de ceux à qui il s'intéresse : *Le Crapaud buffle* fut, tout particulièrement, préparé par une expérience guatémaltèque périlleuse. Chaque texte écrit a ainsi pour préalable une expérience et une rencontre. C'est de l'écoute que naît l'aventure d'écriture : l'écoute, à travers une expérience partagée est essentielle, même si, à partir de là, tout est remis en jeu dans l'exercice d'écriture. « Le personnage principal de mon théâtre, reconnaît Gatti, c'est le langage ¹⁸ » : au niveau de l'écriture, on ne peut donc invoquer la participation directe des protagonistes, sauf à interroger, pour la trouver, les expériences de création collective qui ne sont pas règle générale.

Par contre, certaines expériences, menées depuis 1984, rendent compte d'une démarche représentative d'un état d'esprit actuel : depuis cette date, confronté à l'exclusion, Gatti fait directement intervenir des exclus, tant au niveau d'un travail collectif préparatoire qu'au niveau du jeu.

Il a ainsi présenté *Képler, le langage nécessaire* en juillet 1995 : deux journées de 10 heures pour clore une démarche de plusieurs mois. Le quotidien *Le Monde* relate en ces termes « l'expérience » : « une quarantaine de stagiaires, âgés de 18 à 42 ans, chômeurs de longue durée, sans domicile fixe, petits délinquants, toxicomanes, racontent cette expérience qui semble aider à participer à leur réinsertion. Le créateur s'entoure d'un médecin et de coordinateurs qui s'occupent des aspects sociaux, ainsi que d'assistants pour les questions scéniques. La maison d'arrêt de Strasbourg participe au projet, des détenus réalisant éléments de décor et sérigraphie. » Gatti avait trouvé l'esprit de son travail lorsque Vilar l'avait fait venir au TNP, et qu'il avait refusé le « sys-

18. Cf. *Théâtre sur paroles*, Toulouse, Éd. L'Éther vague, Patrice Thierry, 1989, p. 141.

tème » : « le système, c'est toujours la fabrication d'un produit. Notre formule de base est donc toujours la même : on ne travaille avec moi que si l'on est d'accord pour participer à une aventure de l'esprit et jamais à la fabrication d'un produit. La présentation des spectacles, achevés ou inachevés, n'est pas une finalité, mais il est intéressant que le "loulou", la personne exclue, puisse se confronter à l'autre ¹⁹. »

Nombreux sont ceux qui pourraient invoquer Gatti pour rendre compte de leur pratique, et c'est sans doute la raison pour laquelle l'association Banlieues d'Europe l'a convié, en mai 1995, à rencontrer d'autres artistes et praticiens de formes artistiques diverses, qui mènent des « aventures » semblables dans plusieurs villes françaises (la chorégraphe Josette Baiz de Marseille, le compositeur Nicolas Frize, de Saint-Denis, le plasticien Walter Tacchini, par exemple) ²⁰.

Deux mouvements se rencontrent et s'associent sur les lieux difficiles : les politiques sociales incluent dans leur effort un volet culturel et font appel aux artistes, et les artistes eux-mêmes ont la volonté de travailler sur le terrain de la fracture sociale. Ce n'est pas sans poser de multiples problèmes : la position de l'artiste par rapport aux institutions n'est pas toujours claire ; certains s'interrogent sur l'origine de la légitimité que les metteurs en scène sont en droit d'invoquer ; quelques « exclus de Gatti », qui se sont perdus dans l'expérience, formulent ainsi leur contestation : si le metteur en scène a « tous les droits dans sa création artistique (...) il n'a pas le droit de clamer qu'il fait du social ». De fait,

19. Armand Gatti, in *Le Monde*, 4 mai 1995.

20. La compagnie de Gatti, La Parole Errante, est soutenue par La Laiterie de Strasbourg, Centre Européen de la Jeune Création créé en 1990 avec la mission « d'articuler le langage artistique avec les autres langages — langues orales, récits, mémoires — des banlieues-mondes de notre continent » ; son directeur, Jean Hurstel, également président de l'association Banlieues d'Europe, a organisé en mai 1995, les Cinquièmes Rencontres internationales sur le thème « l'art dans la lutte contre l'exclusion ».

du côté du théâtre, on se défend justement de « faire du social » du moins pour ce qui concerne les artistes que nous venons d'évoquer : Gatti, comme nous l'avons signalé, travaille la puissance poétique du verbe, il interroge le lieu de l'exclusion sans situer son action au niveau d'une intervention de nature sociale. Christiane Véricel, installée avec sa compagnie « Image aigüe » dans les cités ouvrières de Saint-Etienne, ne serait pas désavouée lorsqu'elle affiche ostensiblement une grande distance par rapport au social : « je ne suis ni animateur, ni pédago, ni sociologue. Je suis une artiste et ma source d'inspiration est là, sur ce terrain de rencontres. Le jour où cela ne m'inspirera plus, j'irai ailleurs », déclarait-elle dans *Le Monde* du 11 mai 1995... Les metteurs en scène les plus ouverts à la réflexion politique par leur pratique et les plus intéressés par les interventions hors des théâtres, sur le terrain de la cité, se défendent avec véhémence contre tout malentendu : « on ne fait pas d'assistantat, précise Stanislas Nordey ; on fait les choses parce qu'on en a envie. On emmagasine des choses pour les répétitions. Il n'y a pas d'héroïsme ou d'altruisme ²¹. » La motivation sociale devient vite incompatible avec la recherche artistique : « il y a, renchérit François-Michel Pesenti, une différence entre sincérité et vérité. Les spectacles issus de démarches sociales sont souvent médiocres. Toute critique artistique y est empêchée du fait que ces spectacles sont élaborés sur le terrain social ²². »

Un de ceux à avoir le plus réfléchi à la difficile compatibilité de ces deux engagements est Moïse Touré : il privilégie avec résolution la seule légitimité artistique, tout en travaillant dans un contexte difficile : « je vis, écrit-il, et je cultive l'apparent paradoxe de mener des actions sur le ter-

21. Stanislas Nordey à la Filature le 9 février 1996 : propos rapportés par Clyde Chabot.

22. François-Michel Pesenti, *ibid.*

rain, effectivement dans des situations jugées brûlantes, et de plaider pour un théâtre qui n'a que des questions de théâtre à se poser ²³. » Toujours vigilant à l'encontre d'une « sous-production artistique », il est conscient des deux écueils possibles : « la mise en spectacle pure et simple du malaise et une mise en (ré)animation dont on connaît aujourd'hui les limites. » Si la pratique artistique peut changer les relations sociales, c'est, en inversant les propos coutumiers, parce que les exigences de cette pratique, lorsqu'elle est digne de ce nom, développent une sensibilité qui transforme le rapport à autrui : « l'acte artistique n'est plus alors un supplément d'âme pour le social, mais un moteur de liens sociaux. » Le projet des « Inachevés » à la Villeneuve peut donc être formulé d'une manière qui résume bien l'attitude des metteurs en scène impliqués dans une aventure comparable : « entretenir avec l'espace urbain et ceux qui l'habitent des relations d'artiste à matériau, un matériau vivant, bien entendu, qui dialogue avec lui. » Des pratiques différentes sont associées et se conjuguent ; l'écoute et le dialogue ouvrent sur la révélation d'une identité à travers une mise en forme : « l'artiste doit être là où est le matériau et le vivre au quotidien pour pouvoir le façonner. »

On ne décèle aucune décision volontariste et artificielle chez les artistes des Inachevés : « depuis des décennies, écrit Moïse Touré, les artistes sont régulièrement appelés à jouer les pompiers sociaux. Moi, je ne peux pas. Je ne peux ni "animer", ni "réanimer" ce "quartier en difficulté", ces "jeunes en perdition". Je ne peux m'"occuper" de la Villeneuve. J'y suis. » Seule une telle position rend le travail possible : le théâtre est bien alors cet « art de survie » qui est « là où ça brûle » et « doit parler de ce qui est impensable et impensé » ; chacun, au Studio de Création « travaille au con-

23. Moïse Touré, « Inachevons notre tâche », in *Théâtre/Public*, n° 124-125, juillet-octobre 1995, pp. 16 sq.

tact direct d'une population, capte sa parole, la travaille et la produit (la rend) dans les espaces publics. C'est de cette façon qu'à la fois l'œuvre reste œuvre, sans dévaluation, et que chaque habitant peut la faire sienne puisqu'elle est nourrie tout au long de sa conception par des échanges avec l'artiste ». D'une façon paradoxale, mais comme Gatti, Moïse Touré situe l'enjeu politique de sa pratique dans l'écriture : « il y a quelque chose qui dérange le pouvoir politique, c'est la parole des poètes. On est comme après un lavage de cerveaux. On ne sait plus de quoi on parle. La création artistique, c'est le rapport avec les autres ²⁴. » Peut-on ne pas songer à Villiers de L'Isle-Adam qui fait dire à Félix, dans les derniers mots de *La Révolte* : « tant qu'il y aura de la "poésie" sur terre, les honnêtes gens n'auront pas la vie sauve » ?

D'un côté, donc, l'art et la culture sont convoqués au secours de la cité ; de l'autre, l'art, sans sous-estimer sa mobilisation politique et éthique en faveur de ceux que la société laisse dépérir en ses marges, associe révolte, désir de thérapie et d'assistance, volonté de dire et d'amener à l'expression, et motivations artistiques ; de ces fiançailles de l'art et du social, des croisements entre pratiques d'amateurs, souvent nourris de cultures et de talents que la tradition n'intégrait pas, et parcours professionnels, naissent de nouvelles expressions, mêlant le plus souvent les genres, musique et vidéo, danse et chant, théâtre et image. Pourtant questions et réserves ne peuvent manquer de surgir lorsque la réflexion n'a pas été suffisamment poussée, que l'exigence artistique n'atteint pas la qualité de celle en jeu dans les exemples cités et que le partage du social et de l'artistique reste incertain ²⁵.

24. Moïse Touré à la Filature, *ibid.*

25. Le dossier « Les théâtres de l'autre », réuni par Marc Klein dans *Théâtre/Public* (n° 124-125, juillet-octobre 1995), témoigne de la diversité des efforts et des réussites en la matière.

Ce qui fait problème, c'est tout ce qui renvoie à l'idée naïve selon laquelle une osmose véritable pourrait se produire entre les exigences artistiques et les exigences sociales, ou à celle non moins naïve selon laquelle la bonne volonté sociale et politique garantirait le théâtre d'une efficacité immédiate dans le réel : le théâtre peut-il, comme le redoutait Pierre Corcos, journaliste de *Cripure* en février 1995, « se reposer sur la dynamite des thèmes convoqués » sans risquer de « s'endormir sur un pétard mouillé » ? Malgré la reconnaissance du caractère intolérable de la misère, de l'exclusion et de la fracture sociale, celle aussi de l'impossibilité pour l'art de rester à l'écart des réalités du monde, le septicisme répond souvent aux interrogations sur l'impact social de nombre des aventures qui surgissent partout, ou sur les qualités artistiques des propositions qui se multiplient à l'envie ; l'espace indécis entre le social et l'artistique dans lequel se meuvent une majorité de ces tentatives abrite d'étranges fêtes du politique et de l'art, toujours aussi ambivalentes. Clyde Chabot les résume ainsi pour la revue *Du Théâtre* de juillet 1995 : « à force de célébrer le vide et l'esthétisme dans les années quatre-vingt, le théâtre s'est trouvé totalement déconnecté du réel, de l'actualité et des fractures sociales. Depuis peu, il cherche à "bricoler" tous azimuts des passerelles avec le monde quotidien. Si cette nouvelle tendance participe du désir du théâtre de sceller son lien à la réalité extérieure, elle risque vite d'apparaître comme une recette mal comprise, une tentative bâclée de s'inscrire dans la modernité. » Les « bonnes intentions » ne doivent pas masquer les risques politiques que font encourir la confusion généralisée des rôles sociaux. François-Michel Pesenti est tout particulièrement conscient de l'opération de récupération qui remet en cause, à long terme, et désamorce toute action libératrice de l'art : « le pouvoir va bientôt réaliser son fantasme qui est de toucher du doigt l'argent qu'il

met dans la culture et de faire accepter que les artistes, ça produit des choses qui sont palpables ²⁶. » Sans doute faut-il, pour atteindre le réel, éviter toute forme de réalisme, politique, éthique et artistique...

L'effraction

Peut-être faut-il poser le problème du rapport au réel en d'autres termes ?

Il semble en effet que dans les précédentes aventures théâtrales, le théâtre croisait le terrain du social et du politique ; il y intervenait même, en s'y transportant, en y important ses catégories ou en mettant en jeu la personne de l'artiste. Ces expériences étaient donc radicales par leur volonté non seulement de témoigner, de mettre en scène la parole des exclus, mais surtout de faire en sorte que ces exclus eux-mêmes aient accès à une parole. Que les pratiques théâtrales relèvent d'une tendance dessillatrice ou d'une tendance plus directement engagée, elles posent toutes ensemble le même problème, celui de la représentation : celle-ci ne va plus de soi ; tout se passe comme si la conscience même des réalités vécues devenait impossible et comme si la référence à ces réalités, inopérante, devait laisser place à une « effraction », pour permettre l'irruption de la réalité comme telle sur la scène artistique : « je travaille toujours avec l'intrusion d'éléments réels, déclare François-Michel Pesenti : des putes, des grosses, des vieilles, des chinois. C'est l'autre aussi. Ils sont frottés au professionnalisme des acteurs ²⁷. »

Dans les termes de Roland Barthes, c'est le métalangage que l'effraction permet d'éviter : « celui dont on

26. François-Michel Pesenti, propos recueillis à la Filature, *ibid.*

27. *Ibid.*

"parle, non pas les choses, mais à *propos* des choses (ou à *propos* du premier langage). C'est un langage parasite, immobile, de fond sentencieux, qui double l'acte comme la mouche accompagne le coche ; face à l'impératif et à l'optatif du langage-objet, son mode principal est l'indicatif, sorte de degré zéro de l'acte destiné à représenter le réel, non à le modifier²⁸. » Lorsque le théâtre remet en cause le méta-langage, il affirme en même temps une distance qu'il souhaite toujours plus grande par rapport à la littérature : « ce méta-langage, continue Barthes, développe autour de la lettre du discours un sens complémentaire, éthique, ou plaintif ou sentimental, ou magistral, etc. ; bref, c'est un *chant* : on reconnaît en lui l'être même de la littérature. » Quel type de langage, différent du métalangage comme du langage-objet, le théâtre peut-il proposer, s'il se pense en dehors du chant de la littérature ? Faut-il penser l'effraction comme une langue adamique susceptible de faire surgir le réel ?

Le monde du théâtre fut sans doute frappé à sa manière par le geste de Marcel Duchamp, dans la mesure où le « désœuvrement » auquel celui-ci convie, en installant dans le monde de l'art *La Roue de bicyclette*, *Fountain*, et la série des trente ou quarante ready-made authentifiés, « court-circuite le principe mimétique qui est à la base même de la représentation », constitue une démarche de « désouvrage »²⁹. Duchamp ne renvoie pas à la réalité, il la cite, il la présente. Si cet acte, comme le suggère Marc Jimenez, relève toujours de la métacritique, et interroge les « conditions de possibilité d'une mise en cause, aussi désabusée soit-elle, de l'idéologie de la représentation », ce n'est peut-être pas cela que le théâtre, pour sa part, a retenu : il a plutôt conservé

28. Roland Barthes, « "Zazie" et la littérature », in *Œuvres complètes*, Paris, Éd. du Seuil, 1993, T. 1, p. 1262

29. Marc Jimenez, *La Critique, Crise de l'art ou consensus culturel ?*, Paris, Éd. Klincksieck, 1995, p. 29.

dans sa violence la transgression par laquelle la réalité est produite sur la scène de l'art, au lieu d'y être représentée. L'ordonnateur de l'œuvre et l'œuvre elle-même s'effacent devant la réalité qui, présentée néanmoins par un geste artistique, occupe toute la scène.

Les arts plastiques depuis Duchamp ont souvent pris le risque de la simple monstration d'un réel présenté comme « brut » : la réalité fait alors effraction sur la scène de l'art en brisant le cercle de la représentation. À la Villa Arson, de Nice, pendant l'été 1993, l'argument d'une exposition dénommée « Le principe de réalité » était ainsi exposé : « au début des années quatre-vingt-dix sont apparues des propositions artistiques qui brisaient ce cercle de la représentation pour permettre au réel, au pire sens du mot, de faire irruption dans le champ de l'art, autrement dit dans le lieu où l'art a lieu. Ces propositions échappent largement aux catégories reçues et introduisent non pas un équivalent ou une métaphore de la violence du monde mais des formes réelles de cette violence même, qu'elle soit sociale, morale, politique, économique ou symbolique. Il ne s'agit pas d'un retour de la réalité mais bien d'une effraction inédite de celle-ci, libérée de toute médiation, de toute entrave esthétique. » L'exposition faisait parcourir au visiteur des lieux indispensables au fonctionnement quotidien de l'institution, extérieurs au propos muséal, dévastés et saccagés.

C'est dans un tel contexte que l'on peut inscrire certaines démarches théâtrales récentes ; au théâtre de la Bastille, par exemple, en 1992, une proposition s'intitulait : « Théâtre du réel : cinq essais d'effraction. » La présentation des spectacles précise que la commande faite par Jean-Marie Hordé aux artistes pouvait se résumer ainsi : « faire en sorte, avec le minimum de détours, que le réel fasse effraction dans le théâtre. Faire en sorte que le théâtre agisse comme un révélateur, au sens photographique du terme. Pour ces metteurs

en scène, la contrainte était donc claire : choisir des textes "bruts", des paroles du réel sans aucune intervention de réécriture. Confronter la scène à des écrits qui ne lui sont pas destinés (témoignages, lettres, paroles volées...). » Ce que l'on veut exclure, c'est toute forme de médiation : la métaphore photographique rappelle l'espoir d'un « témoignage brut », non travaillé. Le réel serait directement donné à lire sans être « traduit » ou trahi par un langage ni *a fortiori* par une analyse ; nous sommes, là encore, mais pour d'autres raisons, aux antipodes des réalismes historiques : en ce qu'ils supposaient précisément une représentation de la réalité qui aille au-delà des apparences pour en faire apparaître les déterminations. Peut-on ainsi espérer faire l'économie de tout « détour » et substituer l'effraction à la représentation ?

L'effraction, dans la pratique théâtrale, ne porte pas le sens qu'elle a voulu transmettre dans le contexte des arts plastiques : elle se situe dans l'espace de la représentation, au sens technique du terme, de la représentation théâtrale ; elle y subit les effets de la temporalité propre à celle-ci et de la présence simultanée « d'acteurs » et de « spectateurs ». La réalité prétendument captée brute par le geste d'effraction perd, avec sa distance et sa répétition, sa dimension d'altérité mais aussi de réalité, et le spectateur-voyeur est difficilement en mesure de disserter sur le « dispositif métacritique » qui fonctionne sous ses yeux. L'effet de « déréalisation » du dispositif théâtral va directement à l'encontre de la volonté affichée... La proposition répond néanmoins à des préoccupations actuelles propres au théâtre : l'effraction est efficace pour lutter contre la sclérose de la tradition théâtrale ; elle permet notamment au metteur en scène de trouver dans ces textes non destinés à la scène une écriture ressentie comme contemporaine et débarrassée des formes qui enferment le théâtre dans sa tradition et dans sa culture. Michel Bernard émet des réserves par rapport à de tels mouvements,

car il y voit le danger de « substituer à la théâtralité spécifique de l'écriture textuelle une théâtralisation extrinsèque et hybride »³⁰ : avec l'abandon de la littérature, le théâtre, selon lui, dériverait vers une spectacularisation incompatible avec la vocation de sa structure. La distance prise par rapport à la littérature, est indiscutable, mais la littérature n'est invoquée, dans cette objection, qu'en un sens très traditionnel ; le risque de spectacularisation existe, certes, mais il n'existe que parce qu'une recherche scénique insuffisante est plaquée sur des textes dont le mode d'obtention et la teneur sont insuffisamment élaborés. De fait, aucun témoignage n'étant élaboré comme tel, dans un acte d'énonciation, il n'y a plus que le face à face de la détresse et du voyeurisme, dans des lieux d'illusion qui ne sont pas pour autant artistiques.

Nous reconnaissons, avec Michel Bernard, qu'un problème est posé dans cette remise en cause de la représentation par l'effraction, mais, selon nous, pour y voir plus clair, il faut quitter momentanément le terrain du théâtre.

La pluralité des mondes et la fin de l'histoire : la représentation remise en cause

La remise en cause de la représentation au théâtre témoigne d'une remise en cause globale : toute perspective « critique » ou tout engagement politique au sens traditionnel du terme a été remplacé par ce mouvement de violence qui vise à provoquer une confrontation devenue aléatoire avec « la réalité » ; confrontée à l'effraction, toute vision critique et utopique du monde est ressentie comme obsolète. « L'âge d'or du théâtre en France » qui, selon Antoine Vitez, reposait

30. Michel Bernard, « Les modèles de théâtralisation dans le théâtre contemporain », in *Revue d'esthétique, Jeune Théâtre*, n° 26, Paris, Éd. Jean-Michel Place, 1994.

sur un engagement politique à la source d'une certaine vision critique et utopique du monde est bien mort : « l'un des dénominateurs communs de ces esthétiques si différentes les unes des autres était (...) un certain engagement politique³¹. » La crise du théâtre (sans doute pourrait-on dire de l'art en général) est intimement liée à la crise du politique, mais celle-ci renvoie à son tour à un bouleversement global des modes du penser : c'est la représentation elle-même qui est devenue aléatoire ; l'idée s'impose qu'il faut faire son deuil de toute représentation d'une réalité devenue éclatée et chaotique. Bien conscient de cet état de fait, le metteur en scène Stéphane Braunschweig déclarait, lors d'un colloque à Rouen, en octobre 1995 : « le public nous convoque pour que nous lui parlions du monde. Mais il n'y a plus d'image globale et cohérente de ce monde que nous ne savons pas représenter³². »

Il n'est plus question de croire à la possibilité de produire une image de la réalité correspondant à un système cohérent et ordonné, dessinant un monde ou un univers dans lequel à chaque élément reviendrait une place assignée : « qu'il n'y ait pas de *κόσμος*, écrit Jean-Luc Nancy, c'est bien sans doute la marque décisive de notre monde : *monde* aujourd'hui, ne veut pas dire *κόσμος*³³. » La même idée était déjà développée dans un ouvrage antérieur : « il n'y a plus de monde : plus de *mundus*, plus de *cosmos*, plus d'ordonnance composée et complète à l'intérieur ou de l'intérieur de laquelle trouver place, séjour, et les repères d'une orientation. Ou encore, il n'y a plus l'"ici-bas" d'un

31. Anne-Françoise Benhamou, « La vraie vie est ailleurs », in *Jeune Théâtre*, op. cit., p. 211. Elle se réfère à la génération des metteurs en scène apparue dans les années soixante : Chéreau, Mnouchkine, Sobel, Lavaudant, Lassalle, Bourdet, Mesguich, Planchon.

32. Stéphane Braunschweig, parole rapportée par le journal *Le Monde*, le 31 octobre 1995.

33. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Paris, Éd. Galilée, 1994, pp. 139-140.

monde donnant passage vers un au-delà du monde ou vers un outre-monde. Il n'y a plus d'Esprit du monde, ni d'histoire pour conduire devant son tribunal. Autrement dit, il n'y a plus de sens du monde³⁴. » Ainsi les représentations du monde ne peuvent-elles plus que subir dans l'art une mise à l'épreuve critique et polémique indéfiniment répétée.

Gianni Vattimo fait d'une telle prise de conscience de « l'irréductible pluralité des versions du monde » une des thématiques de ce qu'il propose de nommer « la sécularisation de la pensée », et dont la popularité actuelle de l'herméneutique fait symptôme³⁵. Dans le contexte d'une pensée radicalement sécularisée, la philosophie ne se pose plus comme une forme de savoir absolu, elle commente le thème de la fin de la métaphysique, refuse l'idée d'un accès mythique aux choses mêmes et de la réduction corrélatrice de toute chose au pouvoir du sujet, considère l'être comme événement et construit la réalité comme dialogue avec les « ouvertures » transmises, c'est-à-dire dans un mouvement de remémoration et de réinterprétation de l'héritage culturel. G. Vattimo voit là la caractéristique d'une post-modernité qu'il décrit comme la fin de l'histoire³⁶. Une telle fin de l'histoire est la fin de l'historicisme, « de cette conception des aventures humaines qui les insère dans un cours unitaire et doué d'un sens, lequel, dans la mesure où il est reconnu, se dévoile comme sens d'émancipation ». Parce que l'histoire, dans le monde postmoderne, ne peut plus être comprise « comme cours unitaire justifié métaphysiquement et porteur de légitimité », ce dont Lyotard et Habermas ont parlé en termes de « grands métarécits » est invalidé. Aucune structure de l'être ou de la raison n'est à chercher, puisque l'être n'est pas

34. Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Éd. Galilée, 1993, p. 13.

35. *La Sécularisation de la pensée*, recherches réunies sous la direction de G. Vattimo, traduction de l'italien par C. Alunni, Paris, Seuil, 1988, Introduction par Gianni Vattimo, p. 10.

36. Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, op. cit., p. 13.

Grund et que la pensée ne se « comprend plus elle-même comme travail de fondation »³⁷.

La disparition du cosmos et des grands récits ne peut donner lieu à aucune tentative de restauration, il nous faut réagir à une telle situation par ce que Vattimo nomme « le désenchantement » et qui « représente la prise en acte du fait qu'il n'y a pas de structures, de valeurs, de lois objectives, mais que tout est posé et créé par l'homme (au moins en ce qui concerne le domaine du sens) »³⁸. Si nous considérons l'étape actuelle de la postmodernité, c'est-à-dire la « société de communication généralisée », pour reprendre, toujours, l'expression de Vattimo, ou « société des mass médias », le phénomène s'est encore radicalisé : non seulement les moyens de communication de masse, « journaux, radio, télévision, ce que l'on appelle généralement, de nos jours, la télématique — ont été des facteurs déterminants de la dissolution des points de vue centraux », mais ils « sont devenus les éléments d'une explosion et d'une multiplication généralisée... de visions du monde », ils ont créé un effet de « pluralisation qui semble irrésistible et qui ne permet plus de concevoir l'histoire à partir de points de vue unitaires » : l'idée « d'une réalité » est de moins en moins concevable ; l'idéal même d'une transparence de la société a donc été démenti par le développement des moyens qui devait en permettre la réalisation³⁹. Dans une formule frappante, Vattimo écrit un peu plus loin : « la réalisation de l'universalité de l'histoire a rendu la réalisation de l'histoire universelle impossible⁴⁰. » Il faut rendre acte par le désenchantement de l'impossibilité « d'un idéal émancipateur modelé sur l'autoconscience épanouie, sur le parfait discernement de

37. *Ibid.*, p. 35.

38. *Ibid.*, p. 156.

39. Gianni Vattimo, *La Société transparente*, traduit de l'italien par J.-P. Pisetta, Paris, Desclée de Brouwer, 1990, pp.13, 14, 15 et 16

40. *Ibid.*, p. 57.

l'homme qui sait comment les choses se passent ». Le qualificatif de « nostalgique » désignerait sans doute aussi bien cette conscience désenchantée telle qu'elle apparaît dans le théâtre actuel.

Privé d'un ordre dans lequel il se mire comme d'une idéologie dominante derrière laquelle il se range, l'art et le théâtre contemporains se heurtent à une société qui a le plus souvent cessé de se voir représentable ; c'est ainsi que naissent ces propositions visant à favoriser l'effraction d'un réel qui se donne comme « brut ». Il reste que la tentative en son principe même n'est pas sans soulever de nombreuses questions si l'on s'arrête un peu sur ces termes « réel » et « réalité ». Tout se passe comme si le « réel » prenait la place de la « réalité » dont on fait peu à peu le deuil : contraint de renoncer à la représentation d'une réalité éclatée et chaotique, le théâtre chercherait à renouer avec un « réel » dont il ne prend pas la peine de construire la « réalité ».

Le deuil de la Réalité et la recherche du réel

Désenchanté ou nostalgique, le théâtre fait donc peu à peu son deuil de toute image globale et cohérente du monde : il n'espère plus pouvoir représenter « la Réalité »¹ ; par contre, il ne cesse d'invoquer « le réel ». L'objet de cette quête, nous l'avons vu, c'est de présenter des « réalités » selon le point de vue de ceux qui sont pris dans leur contexte. La difficulté est grande et au moins double : il s'agit de parvenir à saisir ces « réalités », d'en témoigner sans revenir à la représentation d'une Réalité selon une optique désormais considérée comme obsolète, et de les rendre accessibles à des spectateurs qu'elles n'impliquent pas forcément. L'expression « le réel » témoigne de l'altérité radicale et irréductible de ces réalités éclatées ; elle témoigne sans doute également d'une remise en cause de toute représentabilité de l'altérité sur laquelle il est nécessaire de s'interroger. Pas plus que l'on n'échappe à la relativité d'un point de vue, l'on n'échappe à une forme de représentation de ce point de vue, à une mise en forme (même balbutiante), à un passage par la parole, ou disons globalement, par une pensée (même

1. Désormais, « Réalité », écrit avec une majuscule, désignera l'image globale et cohérente du monde, par opposition à « réalité » qui désigne une représentation, correspondant à un point de vue.

inchoative, confuse et incertaine). Que disait pourtant la tentative d'effraction, si ce n'est l'espoir naïf d'un accès direct aux choses mêmes, sans l'intermédiaire d'aucun système représentatif ?

Les questions du réalisme

L'illusion est toujours de croire que l'on pourrait faire l'économie d'un métalangage, d'une mise en forme ou d'une écriture pour « laisser parler »... Or toute parole suppose distance et opération : c'est ce que le malentendu entre les sociologues et les gens de théâtre à propos du « témoignage » a fait apparaître. On ne peut feindre non plus de ne faire intervenir du sens que dans une sphère secondaire et isolée, propre à la pensée. Ce qui apparaît comme aléatoire, c'est l'idée selon laquelle il y aurait « du réel » sans que des « réalités » aient été construites. Souvenons-nous de Don Quichotte : que dit son échec à percevoir le monde dans sa configuration objective, si ce n'est, autant que la force de ses désirs, le poids de la culture dont il est imprégné et qui s'interpose dès qu'il interprète ce à quoi il est confronté ? Il n'y a pas de perception qui fasse l'économie de tels filtres aussi déterminants que nos propres yeux.

La description la plus réaliste en son intention, comme l'a montré Roland Barthes, est soumise à un code représentatif : la lecture attentive de *Sarrasine* de Balzac fait apparaître un code pictural : « toute description littéraire est une vue. On dirait que l'énonciateur, avant de décrire, se poste à la fenêtre, non tellement pour bien voir, mais pour fonder ce qu'il voit par son cadre même ². » L'écriture littéraire ne

2. Roland Barthes, « Le modèle de la peinture », in *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 61. Signalons qu'une approche semblable à la nôtre est déve-

devient possible que par le passage par le code pictural : « (...) il faut que l'écrivain, par un rite initial transforme d'abord le "réel" en objet peint (encadré) ; après quoi il peut décrocher cet objet, le *tirer* de sa peinture : en un mot : le dépeindre. » Le regard n'est donc pas direct, « de langage à référent » : « référer », c'est passer « d'un code à un autre code. » Le réalisme, conclut Barthes, est « pasticheur » et non « copieur », sa *mimèsis* est seconde : « le réalisme (bien mal nommé, en tout cas souvent mal interprété) consiste non à copier le réel, mais à copier une copie (peinte) du réel. » Aucune perception ne peut être considérée comme exempte de représentation mentale, et aucune représentation perceptive n'est vierge d'influences sociales, culturelles et artistiques. Dès que la parole intervient, elle met à distance les choses et nous sépare du monde : « ce que nous nommons réalité, écrit Christian Prigent, c'est exactement ce leurre d'une connexion langue/réel ³. » Non seulement, comme l'affirme l'écrivain avec force, il n'y a pas d'idylle de la langue et du réel, mais chaque prise de parole se fait sur le fond d'une prise de parole antérieure, installée dans la force de son évidence. Le problème est donc toujours de « dépasser la réalité (les représentations) qu'on veut nous faire prendre pour du réel » ⁴, mais cela implique que l'on ne feigne pas de croire qu'il y aurait un accès direct au réel ou que les choses parleraient d'elles-mêmes : il faut « récuser l'illusion qu'on pourrait "représenter" frontalement le réel, s'exprimer dans la plénitude de la parole vive » ⁵.

C'est sur ce fond que se pose le problème d'un code partagé par celui qui parle et celui qui écoute : c'est la condition requise pour la lisibilité de la représentation. Il ne

loppée par Jacques Ancet, « Le soleil », in *Quai Voltaire*, n° 11, printemps 1994, p. 10.

3. Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, Paris, POL, 1996, p. 81.

4. *Ibid.*, p. 65.

5. *Ibid.*, p. 176.

s'agit pas seulement d'un problème de langue ou de traduction : la langue, comme le rappelle Vattimo, « n'est pas un *médium* de communication, mais un patrimoine de formes, c'est-à-dire de monuments » ⁶. La « crise de la représentation » s'enracine dans une relativisation et une multipliation des cultures, et dans une remise en cause des codes, non dans un problème linguistique technique. Il faudrait donc employer « langue » dans un sens très large pour désigner la mise en forme d'une représentation ; nous préférons garder le terme « réalité », étant entendu qu'aucune « réalité » ne fait l'économie de la représentation, mais que la multiplicité des réalités ne s'harmonise pas dans le système cohérent de la, ou d'une Réalité. Une réalité, pour reprendre l'expression de Christian Prigent, n'est rien d'autre qu'un « décor verbal » ⁷. Le « réel », dans ces conditions, ne peut être que ce à quoi renvoient les réalités, ce qu'elles désignent comme une dimension d'altérité à laquelle il n'y a jamais d'accès direct. La différence entre l'expression courante et la littérature reste que seule cette dernière n'accrédite pas la confusion illusoire de la réalité et du réel : la littérature s'insurge contre toute forme de réalité et « porte en elle une inaliénable expérience du réel parce qu'elle affronte ce réel comme présence innommable dans le mouvement même de l'effort qu'elle fait pour le nommer » ⁸.

Le « réel » ne sera donc perçu que dans des approches fragmentaires, à la fois incompatibles entre elles et difficilement accessibles à ceux qui ne partagent en rien les conditions de leur constitution. Ce que toutes les formes de réalisme méconnaissent, c'est, avec le poids des représentations sociales, culturelles et artistiques, le caractère essentiel et premier de la mise en forme et du langage. La résistance à

6. Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, op. cit., p. 143.

7. *Op. cit.*, p. 121.

8. *Ibid.*, p. 150.

l'encontre de prises de conscience qui remontent au début du XIX^e siècle, est étrange, à moins que l'on n'invoque une méconnaissance de la pensée, par exemple, de quelqu'un comme Humboldt : « La véritable importance de l'étude des langues, lit-on chez le philosophe, réside dans la participation du langage à la formation des représentations. Tout est contenu là-dedans, car c'est la somme des représentations qui fait l'homme. » L'essentiel se situe bien dans la venue au langage de ce qui est toujours une représentation du réel. Sartre ne disait pas autre chose, écrivant en 1948 : « l'erreur du réalisme a été de croire que le réel se révélait à la contemplation et que, en conséquence, on en pouvait faire une peinture impartiale. Comment serait-il possible, puisque la perception même est partielle, puisque, à elle seule, la nomination est déjà modification de l'objet ? »

La méconnaissance du rôle du langage se retrouve dans toutes les apories de l'histoire du réalisme ; à partir d'un discours philosophique différent et plus contemporain, on pourrait exprimer la même idée ainsi : il ne s'agit plus, dans le monde dit « postmoderne », d'assigner l'être comme *Grund*, mais d'accéder à la reconnaissance de la primauté du langage, de la représentation et de l'historicité ; c'est le moment que Vattimo désigne comme celui du passage à une *koinè* herméneutique, « *koinè* culturelle des années quatre-vingt ». Dans un tel contexte, sujet et objet ne sont plus hypostasiés et définis dans un isolement solipsiste préalable à leur mise en relation ; la notion même d'en soi est à reconsidérer : « l'interprétation n'est pas la description faite par un observateur "neutre" ; elle est événement dialogique dans lequel les interlocuteurs sont également mis en jeu et dont ils sortent transformés ¹⁰. » En aucun cas le monde ne

9. Jean-Paul Sartre, « Qu'est-ce que la littérature ? », in *Situations II*, Paris, Gallimard, 1948, p. 110.

10. Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, op. cit., p. 50.

peut plus apparaître comme un spectacle qu'il s'agirait de décrire « objectivement »¹¹ : Gadamer, « sécularisant » la pensée heideggerienne, signifie ainsi que « l'expérience du monde se donne pour l'homme dans un échange dialogique rendu possible par une langue »¹².

Les hétérotopies

Il n'est donc pas question d'opposer le réel à ses représentations, aux réalités, et pas plus d'en faire la vérité des représentations. En ce qui concerne l'art, cette évolution remet radicalement en cause les réalismes au profit de ce que Vattimo nomme les « hétérotopies ». Le sens ne peut plus relever de l'utopie, mais de l'hétérotopie, dans la mesure où celle-ci met fin à la grande utopie unificatrice du sens esthétique et du sens existentiel ; l'hétérotopie décrit « la transformation la plus radicale du rapport entre art et vie quotidienne survenue entre les années soixante et aujourd'hui »¹³. « À partir de Dilthey, dont les thèses, écrit encore Vattimo, se retrouvent chez Ricœur et encore plus tôt chez Heidegger, la capacité de l'œuvre d'art de "faire monde" est toujours pensée au pluriel — donc pas dans un sens utopique mais hétérotopique¹⁴. » Comme nous le disions préalablement, le système a explosé, l'histoire en tant que cours unitaire est impensable¹⁵. Il y a eu apparition d'une « expérience esthétique de masse en tant que prise de parole opérée par de nombreux systèmes de reconnaissance communautaire, par de nombreuses communautés qui se manifestent, s'expriment, se reconnaissent dans des modèles formels et des

11. *Ibid.*, p. 134.

12. *Ibid.*, p. 143.

13. Gianni Vattimo, *La Société transparente*, *op. cit.*, p. 83.

14. *Ibid.*, p. 94.

15. *Ibid.*, p. 90.

mythes différents »¹⁶. Si le théâtre, pas plus qu'aucune autre forme d'art, ne peut se vouloir le lieu de la manifestation du réel à l'état brut, il peut, en tant que représentation de l'acte même de représenter, être le lieu des hétérotopies. Il n'est donc plus question d'identifier la communauté esthétique à la communauté humaine tout court.

Le théâtre, après avoir pris en charge l'utopie, se constitue donc désormais comme le lieu des hétérotopies ; il montre à quel point « le monde n'est pas un mais plusieurs » : « le déploiement de l'expérience esthétique non pas en tant qu'appréciation de structures mais en tant qu'expérience de communauté ne se donne toutefois que dans le monde de la culture de masse, de l'expansion de l'historicisme, de la fin des systèmes unitaires. C'est pourquoi il ne s'agit pas d'une réalisation pure et simple de l'utopie mais d'une de ses réalisations distordues et transformées : l'utopie esthétique n'advient qu'en se déployant en tant qu'*hétérotopie*. Nous ne vivons l'expérience du beau en tant que reconnaissance de modèles qui font monde et communauté que lorsque ces mondes et ces communautés s'avèrent explicitement multiples¹⁷. »

En termes plus proches du théâtre, Bernard Dort allait dans le même sens lorsqu'il reconnaissait que « la scène, aujourd'hui ne propose plus de modèle fixe » : le théâtre, ajoutait-il, « n'a plus de centre ou plutôt, il en a plusieurs, différents, selon ses modes d'exercice »¹⁸.

Peut-être pourrions-nous donner un sens encore plus fort à la vocation hétérotopique du théâtre en invoquant un texte de Michel Foucault : dans une conférence de 1967, publiée en 1984, Foucault associe pour les opposer, comme le fera Vattimo, utopie et hétérotopie ; incidemment, il consi-

16. *Ibid.*, p. 91.

17. *Ibid.*, p. 92.

18. Bernard Dort, *Le Spectateur en dialogue*, Paris, POL, 1995, p. 269.

dère alors le théâtre comme le lieu de l'hétérotopie « parce qu'il fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns aux autres »¹⁹. Foucault reste proche de l'étymologie : les hétérotopies sont des « espaces différents », mais très vite, il insiste sur le caractère alternatif et contestataire de ces espaces. « autres » : ils apparaissent comme « une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons. » Chaque culture se réserve ainsi des espaces « qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements »²⁰. Le philosophe distingue deux types d'espaces « autres » : les utopies (« emplacements sans lieu réel », qui « entretiennent avec l'espace réel de la société un rapport général d'analogie directe ou inversée ») et ces lieux « absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent » : ce sont ces derniers qu'il désigne comme hétérotopies.

Entre les utopies et les hétérotopies, Michel Foucault place « le miroir »²¹ ; il est utopie (« je me vois là où je ne suis pas »), mais il est également hétérotopie : « dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour. » Nous retrouvons le mouvement de notre réflexion, puisque, pour Foucault, le miroir est le moment de la réflexivité, de la conscience de soi (« à partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi (...) je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis »). Le miroir renvoie une image à la fois réelle et irréelle, et la fonction hétérotopique du miroir correspond à la fonction du théâtre que nous avons cherché à mettre en évidence : « le

19. Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits*, Paris, Gallimard, 1994, vol. 4, p. 758.

20. *Ibid.*, p. 755.

21. *Ibid.*, p. 756.

miroir fonctionne, écrit Foucault, comme une hétérotopie. » La temporalité propre au théâtre et ses caractéristiques d'événement actuel mettant face à face un public et des acteurs vivants, lui permettent de fonctionner comme le miroir à partir duquel chaque spectateur est renvoyé à lui-même.

Nous dirions alors volontiers que le théâtre fonctionne comme un miroir dans sa fonction hétérotopique, et qu'il se constitue également comme une « hétérotopologie », pour reprendre le terme proposé par Foucault, en décrivant prioritairement les espaces autres que chaque société se préserve. Nous retrouvons ainsi les deux caractéristiques du théâtre que nous voulons mettre en évidence : la dimension ontologiquement politique, à travers la mise en scène des lieux qui nous interrogent en miroir, et sa modalité contemporaine à travers la représentation de la multiplicité de lieux « autres », ou « de déviation », qui, sans former un monde, contestent tout système.

Le réel ou l'altérité

Si, dans la terminologie adoptée, les réalités désignent les représentations du monde, devenues, donc, plurielles et relatives, le réel, auquel on ne peut accéder qu'à partir de ces vues multiples, fragmentées, éclatées, qui ne font jamais système, connote encore ce qui, dans une réalité, fait réalité, c'est-à-dire son « objectivité » ou son altérité ; et peut-être est-ce cela que, plus ou moins consciemment, tous les réalistes historiques ont cherché : ce qui résiste, fait scandale, l'Autre en tant qu'irréductible. Il ne s'agit plus d'une altérité conduisant à une théologie ou à une ontologie, mais de cette altérité que les artistes ont toujours soupçonnée et laissé entrapercevoir : celle du « il y a », celle qui amène à dire que nous sommes au monde : « "au monde", peut-on

lire sous la plume de Jean-Luc Nancy, est la constitution entière, l'être, la nature, l'essence et l'identité de l'éclat absolu d'exister ²². » Le philosophe inverse alors l'ordre de nos pensées : « "Dieu" fut le nom de la transformation du monde en œuvre » ²³. Il nous faut donc partir indéfectiblement du monde, de ce qui ne se donne que comme un « il y a » sans aucune configuration de sens : « il n'y a pas de Dieu parce qu'il y a le monde, et que le monde n'est ni une œuvre ni une opération, mais l'espace de l'"il y a", sa configuration sans visage ²⁴. » « *Mundus patet* », ajoute Nancy un peu plus loin. Ce monde, bien sûr, ne m'exclut pas, au contraire, il me comprend, nous y sommes, nous en sommes, devrions-nous même dire. Jean-Luc Nancy cite alors Rémi Brague : « être dans le monde, cela ne signifie pas être au milieu des choses qui forment la totalité de ce qui est, mais bien être de façon "totale" parmi ce qui est. » Ce point est précieux dans la mesure où l'altérité est posée dans sa radicalité la plus irréductible et parce que, nous « comprenant », elle fait apparaître une dimension d'altérité en nous. Ce « il y a », les artistes en ont cherché la trace dans l'épaisseur du sensible et des corps ou dans la fugacité de l'éphémère : dans ces qualités auxquelles la métaphysique fait violence, les recouvrant par des essences universelles abstraites qui en provoquent l'effacement ou le refoulement. G. Vattimo parle, dans *La sécularisation de l'art*, « des procédures de refoulement du caduc qui constituent "la culture" » ²⁵.

Ce qui est référé par Vattimo au rejet heideggerien de la métaphysique débouche alors sur une acceptation véritable de l'altérité : « une pensée non métaphysique, c'est-à-dire non oublieuse de l'être, serait une pensée capable de s'ouvrir

22. Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, op. cit., p. 233.

23. *Ibid.*, p. 239.

24. *Ibid.*, p. 236.

25. *Op. cit.*, p. 92.

réellement à l'altérité ²⁶. » C'est une pensée « remémorante », capable de rencontrer « l'autre » réellement : « l'être irréductible au sujet et à sa capacité de disposition ». Nous ne développerons pas ici la pensée du philosophe italien, pas plus que nous ne ferons apparaître ses sources, notre intérêt portant spécifiquement sur les concepts retenus et leur efficacité sur le terrain de la réflexion esthétique. Ce que nous voulons, c'est poser la dimension même de l'altérité comme la limite à laquelle se heurtent (ou que font surgir) toutes les hétérotopies.

Une telle pensée de l'altérité se trouve, bien sûr, tout particulièrement développée par Emmanuel Lévinas : si le visage peut déranger jusqu'à l'insomnie, c'est parce qu'Autrui présente en son visage l'irréductible altérité : « Autrui en tant qu'autrui n'est pas seulement un *alter ego* ; il est ce que moi je ne suis pas. Il l'est non pas en raison de son caractère ou de sa physionomie, ou de sa psychologie, mais en raison de son altérité même ²⁷. » Sans insister sur le visage, nous reprendrons après Levinas, la métaphore d'Ulysse : le réel, c'est ce que l'itinéraire d'Ulysse ne lui a pas permis de découvrir. Levinas ²⁸ rappelle en effet que l'aventure d'Ulysse n'a été qu'un retour à son île natale : « une complaisance dans le même, une méconnaissance de l'autre. » Sans doute le réaliste, quels que soient ses déboires au cours de l'histoire, est-il plus proche de Diomède, ou de Jason que d'Ulysse.

Nous sommes au plus loin de l'esthéticité de la conscience esthétique telle qu'elle se concevait dans le

26. Gianni Vattimo, *La Société transparente*, op. cit., p. 95.

27. E. Lévinas, *Le Temps et l'autre*, 1948, Paris, Éd. Fata Morgana, 1979. Les textes sur l'insomnie se trouvent en particulier dans *De Dieu qui vient à l'idée*, Paris, Vrin, 1982.

28. E. Levinas, *Humanisme de l'autre homme*, Montpellier, 1971, p. 43 ; Vattimo cite également ce texte dans *La Sécularisation de la pensée*, op. cit., p. 101.

modèle traditionnel qu'elle construisait d'elle-même : il n'y a pas libération d'un objet qu'une conscience détacherait du monde et de ses implications cognitives et pratiques, il y a confrontation à une altérité reconnue en tant que telle et qui nous traverse de part en part, dont nous sommes. Ce réel-là ne dépend d'aucun sujet, « il me comprend, comme le dit Vattimo commentant Gadamer, plus que je ne le comprends »²⁹. Nous sommes donc, dans une telle conception de l'expérience esthétique, en permanence en risque de réel ; mais de ce réel il n'y aura perception que dans l'ébauche d'une représentation qui reste à considérer.

Ce qui fait effraction dans l'univers théâtral, ce n'est pas le « réel », mais bien encore une présentation qui en est faite. Elle ne s'exprime pas par un langage-objet, mais n'instaure pas déjà un méta-langage : elle cherche moins à analyser le réel, ou à le comprendre en le replaçant dans le système d'une représentation globale de la Réalité, qu'à l'amener au seuil de la représentabilité, là où, à défaut d'être saisi et interprété, il est mis à distance par celui qui « en est ». Cette présentation là ne se veut ni connaissance ni savoir de ce qu'elle représente. Avec une grande violence, le metteur en scène et écrivain Gildas Milin exprime une idée proche en ces termes :

« Ici il n'y a pas de cause

Il n'y a pas d'effet

Cherchez, ne cherchez pas

Trouvez, ne trouvez pas

Je vous le dis : il n'y a pas de cause, il n'y a pas d'effet.

Ce qui est est.³⁰ »

L'écriture et le traitement scénique sont néanmoins opération de langue et monstration ; Sergio Givone souligne

29. Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, op. cit., p. 201.

30. Gildas Milin, *L'Ordalie*, Actes sud-Papiers, p. 87.

la gratuité, la proximité avec le mythe, de ce langage « qui ne reflète plus aucune structure métaphysique » et dans lequel « s'exprime la parfaite coïncidence du signe et du sens »³¹. Il appelle tragique cette « pensée qui se reconnaît comme originairement soudée à son propre contenu. »

Nous sommes donc confrontés à un théâtre de l'altérité ou à un théâtre de la pensée tragique, qui met en demeure le spectateur étranger à un monde de reconnaître son existence et d'y être confronté le temps de cet événement qu'est la représentation. D'ailleurs, comme s'il s'agissait d'un témoignage ethnologique, l'effet produit n'est-il pas de l'ordre du « dépaysement » décrit par Vattimo ? Dans le contexte du philosophe italien, le dépaysement est consécutif au développement de la société des médias dans lequel on constate une érosion du « principe de réalité » lui-même³² ; il est « aussi, et en même temps, une libération des différences, des éléments locaux, de ce que nous pourrions appeler, en un mot, le dialecte ». Dans la mesure où aucune transparence n'est atteinte, où la multiplication des réalités plurielles dément l'idée d'une réalité unitaire qui ferait monde, à défaut de sens, il ne nous est donné qu'un « être-là » dans toute sa force, dans la seule violence factuelle de sa présence. Vattimo y voit l'occasion de la prise de conscience de la relativité des points de vue : « le sens émancipateur de la libération des différences et des "dialectes" consiste plutôt en l'effet général de dépaysement qui accompagne le premier effet d'identification. Si je peux enfin parler mon dialecte dans un monde de dialectes, je m'apercevrai qu'il n'est pas la seule "langue", mais bien un dialecte parmi d'autres³³. » Confronté à la découverte de cultures « exo-

31. Sergio Givone, « Au-delà d'un christianisme sécularisé », in *La Sécularisation de la pensée*, op. cit., p. 129.

32. Gianni Vattimo, *La Société transparente*, op. cit., p. 17.

33. *Ibid.*, p. 19.

tiques », je suis donc amené, par une sorte d'induction logique, à prendre « clairement conscience de l'historicité, de la contingence, de l'étroitesse de tous les systèmes, et du mien en premier lieu. »

S'il faut renoncer à produire une compréhension, une lecture interprétative du réel, il reste à donner à saisir l'altérité en tant que telle. La problématique du réalisme naïf a été déplacée : il n'est plus question ni de *mimèsis* ni de prélèvement de « tranches de réel ». Il ne suffit pas, pour faire apparaître l'altérité, de découper une « portion de réel »³⁴. Vattimo le rappelait d'ailleurs à sa manière dans les pages que nous lisions précédemment : « la libération des diversités est un acte par lequel ces dernières "prennent la parole", se présentent, se "mettent en forme" de manière à pouvoir se faire reconnaître, ce qui est bien différent d'une manifestation brute de l'immédiateté³⁵. » L'altérité du réel n'est pas donnée à saisir dans la présentation brute d'un échantillon prélevé, mais dans la limite sur laquelle débouche une parole qui s'y affronte : « qui se contente de l'expérience du monde (ou de la croyance) n'écrit pas, ne fait pas de "littérature". (...) Seul écrit (fait de la littérature) celui que la langue hante comme une difficulté, un tourment — celui qui alors n'aime du monde que ce que la langue en change³⁶. » Cette langue-là confine à l'innommable. Il n'y a pas de représentation de l'altérité, mais saisie, dans la mise en œuvre de la représentabilité par un langage, de ce sur quoi il achoppe. C'est une opération de la pensée qui s'élabore à travers la représentation scénique. Seul le seuil est intéres-

34. Dans un contexte très différent, Jean-Pierre Changeux met en cause pareillement l'idée de *mimèsis* : « si l'œuvre d'art était la représentation à l'identique d'un objet naturel, ses chances pour qu'elle laisse une trace dans la mémoire à long terme seraient réduites, sinon nulles », cf. *Raison et plaisir*, Paris, Éd. Odile Jacob, 1994, p. 48.

35. *Op. cit.*, p. 19.

36. Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, *op. cit.*, p. 86.

sant : il n'y a nulle vertu ni dans l'appartenance non distancée et non verbalisée, ni dans la représentation élaborée.

Une esthétique du dépaysement

Le problème n'est donc pas le caractère exotique de la représentation produite, ou encore moins celle de son thème, mais la façon dont nous pouvons, dans une proposition artistique, ne produire que la pure altérité d'un réel à laquelle nous supposons que j'ai une forme d'accès (ce qui ne veut pas dire encore une fois que je puisse en espérer aucune forme de réduction). Ce qui est primordial, c'est l'opération par laquelle l'altérité est produite et elle ne coïncide pas avec un dépaysement factuel topique dont on feindrait de croire à l'effet immédiat. Nous retrouvons là l'écho des observations aristotéliennes : « nous avons plaisir à regarder les images les plus soignées des choses dont la vue nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles ou de cadavres ³⁷. » La qualité des documents et la force du propos artistique, c'est-à-dire ce qui les distingue de l'expérience commune et les rend aptes à produire une expérience esthétique, est la médiation nécessaire à la réception de l'œuvre et à la production d'un effet de dépaysement radical, bien différent du plaisir de l'exotisme. Du côté de l'exotisme, on retrouve le détachement ou le désintéret caractéristiques d'une conception de l'esthéticité que le théâtre a rejetée ; du côté du dépaysement on est au contraire confronté à notre appartenance inexorable à une altérité radicale. La caractéristique de l'expérience esthétique, pour Vattimo, serait même de « *maintenir le dépaysement en*

37. Aristote, *La Poétique*, chapitre IV, traduction R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris, Seuil, 1980.

viè »³⁸, au prix d'un travail de la forme qui en rejette une trop parfaite organicité, une harmonie trop conciliatrice et productive d'un effet de réel unificateur. L'effet de réel, d'ailleurs, ne dit pas ce que l'on croit, comme le remarque Christian Prigent : « l'effet de réel ne dit pas le réel. Il cherche plutôt à dire l'angoisse que le réel s'absente, il s'affaire à le garder là, le réel, à vue, à portée de sens — contre la mort, contre la disparition³⁹. » Le dépaysement semble comme la ligne de crête sur laquelle opère la représentation, dans tous les sens du terme. À une esthétique de l'identification, nous opposons une esthétique du dépaysement.

Peu importe alors que nous soyons auteurs ou spectateurs, en regard de l'effort qui nous est demandé de produire (et non de réduire) l'altérité. Il n'y a de « réussite » que lorsque, auteur, je me produis comme interlocuteur de l'altérité que l'œuvre exhibe, ou que, comme « spectateur », je reproduis dans une différence toujours renouvelée, la partition qui permet de faire apparaître et de saisir l'altérité. La représentation devient elle-même l'événement « dont l'artiste, l'exécutant et l'interprète-lecteur ne sont pas les auteurs, mais les participants »⁴⁰. La représentation est à lire dans l'expérience et est donc définie comme événement et non comme texte ou objet. Nous retrouvons Vattimo et Aristote pour dire que tout se joue entre appartenance et dépaysement, mais nous enregistrons un déplacement des concepts de compréhension et une mise entre parenthèses de celui d'identification. Le dépaysement authentique ruine l'idée même d'identification ; mais le renoncement à la perspective d'une identification ne conduit pas à nier qu'un sujet puisse se constituer, comme ce qui se profile dans l'affrontement premier à une altérité perçue comme telle et dans l'accep-

38. Gianni Vattimo, *La Société transparente*, op. cit., p. 71.

39. Christian Prigent, *ibid.*, p. 75.

40. Gianni Vattimo, *Éthique de l'interprétation*, op. cit., p. 196.

tation, dans l'introjection d'une dimension d'altérité en soi. Un tel sujet ne risque donc pas le solipsisme : l'altérité pour lui est constitutive, il en est. Dans *Éthique de l'interprétation*, Vattimo s'implique personnellement en commentant Heidegger : il propose une « désématisation de la problématique de l'autre »⁴¹ qui amène une nouvelle définition du « *verstehen* » : « il est le trait constitutif de l'exister de l'être-là. L'être-là y est dans la mesure où il comprend toujours déjà le monde — et comprendre le monde ne veut pas dire pénétrer quelque essence ou quelque structure déjà "présente", mais saisir le présent en relation avec un projet. » C'est là une révolution ontologique (le sens global de cette ontologie étant que *l'être est temps*) « qui met hors jeu l'idéal herméneutique de la transposition identificatoire »⁴². Le dépaysement est donc bien à la fois lieu d'une « vérité » et destin d'un art tragique en sa topique.

Théâtre de la dessillation, de l'altérité, de la pensée tragique ? Le théâtre dont nous parlons se veut instaurateur d'une expérience esthétique éphémère et immanente, dont le texte, soudé à son contenu et à l'expérience qui en est faite, n'existe que dans une « interprétation » qui lui restitue son être de langue et actualise les conditions d'un affrontement à l'innommable.

Le point qui réunit les pratiques théâtrales dont nous avons parlé et qui concerne tout participant comme tout spectateur, c'est celui de l'accès même à la représentation, de la représentabilité. Des mondes existent, qui n'ont pas accès à la représentation ; faire apparaître ce seuil entre le réel et sa représentation, lorsque le désir d'une représentabilité balbutiante naît, est un enjeu plus important que de lutter pour la reproduction de représentations ambitieuses dont la crédibilité même n'est plus assurée. Le propos le plus fort des expé-

41. *Ibid.*, p. 129.

42. *Ibid.*, p. 130.

riences précédentes n'est donc peut-être pas dans sa thématique, pourtant si « voyante », ni dans la spécificité de ses démarches radicales, mais dans la réalisation de ce nouvel objectif : amener à voir le fait même de la représentation et ce qu'il implique. Peut-être peut-on dire en d'autres termes que le politique situe ses enjeux dans le fait et sur les lieux de la re-présentation, et que cela, c'est l'essence même de ce qui s'est appelé « théâtre ».

D'autres lieux du politique

Force nous est donc de reconsidérer les lieux du politique et les données du réalisme. Les enjeux politiques, ontologiquement consubstantiels au théâtre, ne sont pas liés à une représentation du politique et du social, par exemple à travers des thèmes adéquats ; la relation fondamentale du théâtre au monde qui lui est contemporain ne passe pas par la thématisation obligée de l'actuel et du circonstanciel : le problème n'est plus là, même, et peut-être surtout, pour un « théâtre du réel ». Quelque chose d'autre se joue au théâtre aujourd'hui, qui renouvelle les problématiques du réalisme et les enjeux de la représentation. En cela, la représentation théâtrale est l'ennemie déclarée du discours politique dont l'objectif est de réduire l'altérité : « le discours politique est peut-être un discours qui croit (qui doit faire croire) à l'adéquation langue/réel (l'exigence du "parler vrai") et aux perspectives thérapeutiques (la marche au progrès et la vision d'un monde sans mal) ⁴³. » La représentation théâtrale est tout à la fois ontologiquement politique et ennemie absolue du politique.

43. Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, op. cit., p. 139.

Très nombreuses sont les déclarations de metteurs en scène contemporains dont les choix esthétiques divergent par ailleurs, qui rendent évidente la conscience que chacun a de ce paradoxe. Le directeur du théâtre de Genevilliers et metteur en scène, Bernard Sobel, revendique par exemple tout à la fois une fidélité au principe brechtien d'engagement et une distance par rapport à toute implication directe : « il n'est pas de pratique artistique qui n'ait à répondre de sa responsabilité dans le déroulement de l'histoire des êtres humains. Cette responsabilité n'a rien à voir avec un engagement circonstanciel. À mes yeux, son caractère est d'autant plus politique ⁴⁴. » Chacun sait que l'engagement et le caractère subversif des actes artistiques ne vont pas toujours de pair : regardant l'art avec le recul du sociologue, Pierre Bourdieu rappelle que ce sont les écrivains qui ont opéré « une révolution symbolique portant sur ce que la littérature, la peinture ou le théâtre a de plus spécifique » qui ont apporté le plus, mais indirectement, aux opprimés : « en brisant des formes, qui sont toujours des formes a priori de perception et d'appréciation, en détruisant ou en subvertissant des langages, qui enferment toujours la pensée dans des censures et des routines ⁴⁵. » On peut à la fois n'être plus dans l'âge d'or du théâtre, ne pas traiter des thèmes d'actualité et néanmoins ne pas rompre avec les enjeux politiques du théâtre et rester radicalement contemporain ; Anne-Françoise Benhamou formulait ainsi l'idée : « un certain théâtre critique est mort, mais une part de l'intérêt, de la valeur, de la beauté de certaines œuvres théâtrales d'aujourd'hui est de chercher à renouer, différemment, avec le politique. Ou encore : d'inventer une nouvelle définition du lien du théâtre avec le réel. »

44. Bernard Sobel, in *Le Monde*, 10 mai 1994.

45. Pierre Bourdieu, in *Revue-Programme du Théâtre de la Bastille*, n° 18, janvier-juin 1995, p. 29.

Le lien au politique passe, de fait, par le rejet de la politique en son sens traditionnel. La politique évoque l'idéologie, l'illusion : Moïse Touré, par exemple, parle « d'un refus épidermique de faire passer de l'idéologie par le théâtre » ; « parce qu'à la différence de la génération précédente, écrit-il, je suis arrivé au théâtre dans les années quatre-vingt au moment où les idéologies tombaient — je veux dire les "autres" idéologies... Pour moi, le théâtre est justement ce qui m'a accueilli après ces effondrements ⁴⁶. » De même que, comme le suggérait Jean Jourdheuil, « l'exigence réaliste » mine le réalisme comme norme ⁴⁷, l'exigence politique mine la politique comme pratique institutionnelle.

Stéphane Braunschweig est tout particulièrement représentatif de cette position paradoxale de la mise en scène contemporaine, aussi opposée à la politique qu'elle est convaincue du caractère politique du théâtre : « ce qui me relie à certains, écrit-il, c'est un certain rapport au politique, à une conception politique du geste théâtral, même si celui-ci revêt des options esthétiques très diverses ⁴⁸. » Le rapport à la politique est empreint de violence : « ma génération ne vit pas la politique comme une désillusion, puisqu'elle n'a pas vécu d'illusions. Pour moi, le théâtre ne réfléchit pas la politique, il la "troue". Car la politique c'est ce qui n'autorise pas les rapports de parole. Aujourd'hui la politique est plus idéologique que jamais, quoi qu'on en dise ; elle a bétonné tous les endroits où ça pouvait parler. C'est pour cela que je fais du théâtre : c'est un trou dans ce tissu. Je ne fais pas un théâtre critique. Je fais un théâtre d'appel. »

46. Moïse Touré, « Inachevons notre tâche », *op. cit.*, p. 16.

47. Jean Jourdheuil, *op. cit.*, p. 169.

48. Stéphane Braunschweig, « Appels d'air », propos recueillis par A.-F. Benhamou, in *Le Journal du maillon*, Strasbourg, janvier/mars 1991, p. 14.

Ce sont ces « théâtres d'appel », ces « théâtres du réel » dont nous voudrions dégager d'autres caractéristiques en interrogeant également plus systématiquement des recherches théâtrales qui ne placent pas le politique au premier plan de leurs préoccupations.

Les théâtres du réel

La poursuite de notre réflexion sur le terrain d'un théâtre dont les pratiques, dans leur ensemble, ne se veulent pas concernées par la préoccupation du politique, ne doit pas laisser croire qu'entre un théâtre délibérément politique et un théâtre qui n'affiche que scepticisme par rapport aux enjeux politiques, nous introduisons une coupure ; au contraire, notre propos est de montrer à quel point les enjeux politiques de l'art et tout particulièrement du théâtre sont décalés par rapport aux intentions affichées et aux thèmes traités, et comment une pratique théâtrale vivante et contemporaine se réalise en repensant sa pratique de la représentation. Les conclusions auxquelles nous parvenons rassemblent donc des esthétiques différentes autour de cette question de la pratique de la représentation. Ce qui est apparu peu à peu, c'est le caractère inévitable de la représentation, mais également les transformations opérées par rapport aux modalités traditionnelles de la représentation. Si le thème de la parole ou de la mise en forme s'est dégagé, et s'il est apparu que cette parole n'était pas aussi simplement référentielle qu'elle affichait parfois de l'être, il nous reste à travailler encore la façon dont, actuellement, la parole peut être référentielle au théâtre.

Comment parler sans enfermer la parole dans des discours convenus et réduire toute dimension d'altérité ? Le travail de Stéphane Braunschweig témoigne d'efforts poursuivis sans faille pour répondre à une telle question : le « théâtre d'appel » est un théâtre dont l'efficacité se situe au niveau du langage et recherche une authenticité dans des paroles qui ne s'abritent pas derrière la clôture des représentations : « dans les pièces que je monte, il s'agit de chercher l'endroit d'une parole — c'est-à-dire un moment où le langage cesse de répercuter les discours établis, où il se réinvente. Cet espace de parole, c'est ce que le théâtre devrait chercher aujourd'hui, c'est par là qu'il déstabilise les "discours" — le discours du marxisme et de l'anti-marxisme, donc, y compris celui sur la chute des idéologies. C'est pourquoi Woyzeck est comme l'emblème de l'acteur de mon théâtre : dans la réinvention du langage qu'il tente. » Cette réinvention suppose bien un combat préalable contre tous les discours et les représentations convenues : nous trouvons des accents proches de la vindicte de Christian Prigent contre ce qui « tombe sous le sens »¹, contre la « fable pseudo-réaliste »², et nous ajouterons contre les utopies normalisées et sédimentarisées : « la clarté chromo lourdement soulignée des représentations — images, paroles et scénarios — fait s'évanouir le réel et nous soumet à l'emprise *fabuleuse* des choses représentées, nommées, stabilisées, dont la découpe articule pour nous le temps et l'espace³. » Ce sont les réalités en tant que systèmes de représentations qu'il faut rendre invraisemblables pour faire naître la tension de la langue et du réel. Prigent cite l'accusation de Bur-

1. *Ibid.*, p. 79.

2. *Ibid.*, p. 65.

3. Christian Prigent, *Une erreur de la nature*, op. cit., p. 129.

roughs : « ce que vous appelez réalité est un réseau de formules de contrainte..., une ligne associative de mots et d'images représentant une piste préenregistrée de mots et d'images ⁴. » Pour nous, Stéphane Braunschweig est proche de ceux qui, comme l'écrivain Valère Novarina ou le poète Francis Ponge, sont conscients de la portée politique du travail sur la langue : « cette entreprise de rénovation du langage est aussi un geste politique. »

Exigence politique et exigence artistique sont donc ressenties comme éminemment solidaires, mais seulement dans la mesure où elles se concrétisent dans un travail sur le langage. Un tel travail ne s'inscrit ni dans une perspective formaliste, ni dans une perspective utopiste, l'entreprise est sans fin et ni l'auteur ni le spectateur n'y trouveront le bonheur : « dans le monde où nous vivons, on est forcément complètement désespéré — c'est-à-dire qu'on ne peut pas vivre dans l'espoir d'une solution. » Cette douleur n'est pas plus neuve que l'exigence « politique » et « réaliste » : Stéphane Braunschweig reconnaît par exemple dans Shakespeare ou dans Tchekov « un être traversé par ce qu'il voit, par ce qu'il ressent. Son écriture est mue par un désir permanent de retrouver le monde. Et si le réel est perdu, ce n'est pas du fait d'une hypersubjectivité mais parce que la vie elle-même met en échec toute tentative de lui donner un sens cohérent. La capacité de résistance de la réalité aux discours, aux interprétations, aux significations qui voudraient le recouvrir, c'est l'énigme même qui est au cœur du *Conte d'hiver* ». Le moment de « l'illusion tragique » qu'il décèle dans la première partie de la pièce caractérise un état d'esprit qui reste le nôtre : « ce que j'appelle "illusion tragique" c'est l'idée que comme il nous manque la possibilité de trouver la relation juste avec le réel, comme nous échouons à le dire, à le

4. *Ibid.*, p. 172.

maîtriser par le langage, il ne peut que se dérober, s'effondrer même ⁵. » Pourtant le désespoir ne génère aucun renoncement, au contraire : la lucidité qui amène Stéphane Braunschweig à prononcer les mots de « théâtre de la catastrophe » ouvre l'espace d'une vraie vitalité ; d'un travail antérieur, il concluait : « *Tambours dans la nuit* est une pièce de ruines, mais le spectateur doit y ressentir une pulsion vitale. »

Encore faut-il que le travail de la langue existe et soit perçu, que la parole se distingue du langage au quotidien, même et surtout dans la représentation au sens technique du terme : seul un travail artistique opère cette mutation. Des metteurs en scène comme Claude Régy travaillent donc la profération orale pour que la parole de l'acteur laisse sentir « l'inquiétante étrangeté de l'écriture », à la différence du parler quotidien. Le langage « cursif » étouffe toute possibilité de rêve ou d'association mais aussi toute chance de présenter jamais le réel en son altérité : il informe et réduit au connu et à la certitude des repères habituels. Dans une expérience aussi radicale que la mise en scène de *Paroles du Sage*, silence et lenteur prennent leur poids par la création d'une temporalité spécifique : « quand on prend la parole après dix minutes de silence, écrit Régy, ça n'est pas la même parole que lorsqu'on enchaîne tout de suite. Il est bon que les acteurs sachent ça, parce que lorsqu'on fait, comme d'habitude, du tac-au-tac et qu'on se répond pour ne pas perdre de temps, on massacre, c'est-à-dire qu'on enlève ce qui précède la parole, donc on ne peut pas trouver d'où on parle. On a la chance qu'ici ça commence par "Paroles" et que, grâce à la rythmique, le mot est suivi d'un blanc. Donc ce mot arrive seul, et on le dit d'une manière très simple. Si on enchaîne, on informe, alors qu'avec cette métrique, on se rend compte des dégâts que font le langage cursif et l'imita-

5. Stéphane Braunschweig, « Le réel retrouvé », entretien avec A.-F. Benhamou, in *Théâtre/Public*, n° 115, janvier-février 1994, p. 49 sq.

tion de la grammaire, le parler naturaliste. C'est une destruction de tout ce que le poème crée comme vie ⁶. »

La parole qui surgit est celle qui se mesure au silence, une parole naissante qui, indéfiniment renouvelée dans son audace, réitère l'instant de la représentation ; ce que Claude Régy découvre dans la parole de l'*Ecclésiaste* vaut pour toute parole qui prend le risque du réel : « il faudrait être au moment de l'invention du langage, au moment où on en était plutôt au stade du cri, qui correspond à une région du cerveau différente de celle de la parole, plus enfouie. Il s'agit donc de retrouver une parole qui soit encore proche du cri primate et qui déchire le cerveau et le corps. » Toute représentation inscrite dans la clôture des codes et sûre de son succès est bien exclue : elle n'est tentée que pour être déclarée impossible. Le langage ou l'image ne mettent en scène que l'indicible et l'irreprésentable : « qu'on parle ou qu'on fasse des images, poursuit Régy, je crois que ce qui est important, c'est cette idée que le langage ne sait pas dire ce qu'il veut dire, qu'il ne fait que nous renvoyer à ce qu'on ne peut pas dire, et qu'on travaille à partir de là. Et, de la même manière, l'image nous renvoie à ce qu'on ne peut pas représenter. L'imagé n'est pas intéressante en elle-même mais dans la mesure où elle renvoie à de l'irreprésentable, et par conséquent nous sommes dans une espèce de territoire de l'impensable, où ni l'image ni la phrase ne sont intéressantes en elles-mêmes. Ce qui est intéressant, c'est de créer une réalité sans la prendre pour objet, en sachant qu'elle ne sert qu'à nous renvoyer à une autre réalité. C'est tout ce continent noir, invisible, indicible, impensable. » Plus une image donne l'illusion rassurante de représenter, ou plus elle apporte satisfaction, arrête le regard repu et anesthésie la pensée, moins elle répond à sa vocation de mettre en scène la

6. Claude Régy in *Théâtre/Public*, n° 124-125, *op. cit.*, p. 114.

représentativité comme acte. Lorsqu'elle court, au contraire, le risque du réel, elle mérite d'être gardée et réitérée. Alors succès et échec s'inversent : « je crois, écrit Régy, que toute écriture contient un secret : que l'écriture n'est écriture que si elle ne prétend pas réussir à dire ce qu'elle veut dire. L'imposture est dans ceux qui croient qu'ils savent dire ce qu'ils veulent dire. Ceux qui prennent l'écriture comme objet réussi ? »

Le langage ou l'image, au mieux, provoquent comme une série de ricochets (on a parlé aussi d'échos) à l'infini, qui réitèrent l'expérience de l'altérité du réel. Ce sont les conditions de ce que Marcial Di Fonzo Bo nomme « un théâtre grave », « éveillant les nerfs, les sens, la pensée »⁸. La parole proférée par l'acteur éveille le spectateur à la naissance d'un langage empreint de l'impossibilité de figurer ou d'exprimer un réel qui oppose une altérité radicale. « Le seul dialogue essentiel est sans doute, écrit l'acteur de *Paroles du sage*, celui que l'acteur entretient avec le silence des spectateurs, masse ombreuse qui assiste au phénoménal surgissement de la parole. »

Le théâtre, lorsqu'il vise à provoquer des expériences de ce type, retrouve l'énigme de la représentabilité dont notre siècle n'a cessé d'éprouver le poids, en cherchant à saisir le processus qui précède l'imagé en son surgissement et renvoie à son apparition : « cet inépuisable clignotement d'une *présence* qui est peut-être à l'origine du désir de représenter — non au sens de redoubler, mais de *re-présenter* —, de rendre, de restituer au présent⁹. » Ce détour du regard fut sûrement l'apport de Husserl et de la phénoménologie au XX^e siècle, mais poètes, écrivains et peintres le provoquèrent

7. Claude Régy, « Après la chute », in *Revue-Programme du Théâtre de la Bastille*, n° 18, p. 31.

8. In *Théâtre/Public*, op. cit., p. 117.

9. Jacques Ancet, « Le Soleil », in *Quai Voltaire*, n° 11, 1994, p. 15.

en même temps à leur façon, sans que l'on puisse conclure à autre chose qu'à une rencontre de la philosophie et de l'art, ou à une fécondation réciproque longuement développée.

Ainsi Giacometti note-t-il par exemple, après Cézanne, combien le fascine le moment de l'apparition : « lorsque je regarde le verre, de sa couleur, de sa forme, de sa lumière, il ne me parvient à chaque regard qu'une toute petite chose très difficile à déterminer, qui peut se traduire par un petit trait, par une petite tache ; chaque fois que je regarde le verre, il a l'air de se refaire, c'est-à-dire que sa réalité devient douteuse, parce que sa projection sur mon cerveau est douteuse ou partielle. On le voit comme s'il disparaissait... resurgissait... disparaissait... resurgissait... c'est-à-dire qu'il se trouve bel et bien toujours entre l'être et le non-être. Et c'est cela qu'on veut copier... Toute la démarche des artistes modernes est cette volonté de saisir, de posséder quelque chose qui fuit constamment. »

L'instant évoqué est celui où se cristallise une représentation, où juste avant que celle-ci ne prenne corps pour poursuivre une vie autonome, le fait même de l'apparition et de l'altérité est donné à vivre ; le but de l'artiste n'est pas alors de fixer une représentation, mais la représentation comme acte. Or ce désir est toujours prêt à se fourvoyer en la proposition d'une représentation susceptible de se reconstituer et de valoir par elle-même ; pour l'éviter, il faut accentuer la fragilité de la saisie proposée, en déjouer le sens et considérer que l'expérience n'existera que dans l'interprétation, c'est-à-dire la reprise effectuée par celui que l'on nomme bien à tort « spectateur ». Écriture ou peinture, instables et mobiles, instaurent des flux et des passages, échappent aux codes pour proposer une exploration. Celle-ci renvoie au moment perceptif pur, en son essence : « on oserait dire, écrit Mikel Dufrenne, que l'expérience esthétique, dans l'instant qu'elle est pure, accomplit la réduction

phénoménologique ¹⁰. » C'est en quelque sorte l'acte lui-même qui est non l'objet, mais le propos et l'effet de la représentation. « L'écriture, écrit J. Ancet dans le texte déjà cité, ne renvoie plus à une représentation de représentation — un code pictural qui, lui-même, met en forme le code perceptif —, elle devient une *approche* de cette élaboration instantanée qui fonde ce que nous nommons le monde extérieur. »

Code musical et rythme

Jacques Ancet s'interroge alors sur le roman, pour invoquer Proust, Joyce, Woolf ou Faulkner, qui tentent de saisir la rencontre du sujet percevant et des phénomènes extérieurs dans « les infinies fluctuations d'une conscience vivante » ; il découvre que le code représentatif cesse d'être *pictural* pour devenir *musical* : « le lecteur n'est plus *en face* d'un spectacle délimité par un cadre, il est *pris* dans un courant dont les variations d'intensité lui donnent, non pas une *vue*, mais une suite de *visions mouvantes* qui peuvent difficilement se constituer en spectacle. » Cette proposition, très précieuse sur un plan critique, recoupe les remarques des artistes et fait écho à une conviction de plus en plus partagée par les metteurs en scène : l'image, comme la langue, créée des rythmes. Il s'agit moins de donner à voir que de créer des conditions telles que « l'œil écoute ». Si la vision procède d'un dualisme, la sensation du rythme est vécue dans un plan d'immanence. Le voyeur s'exclut de l'altérité alors que celui qui écoute battre les rythmes les ressent jusqu'en lui-même.

10. Mikel Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, Paris, Éd. Klincksieck, t. 1, 1967, p. 55.

Le metteur en scène, dans un tel contexte, se donne moins pour tâche d'illustrer, de créer des images, que d'interpréter musicalement texte et images. Stéphane Braunschweig ou Eric Vigner, affirment être à la recherche d'un code musical ; Marc François pense très souvent sa pratique en recourant à des métaphores musicales : *Esclaves de l'amour* est une œuvre « orchestrale », « une sorte de tressage de voix comme un tressage d'instruments. » Les acteurs sont comparés aux musiciens d'un orchestre composé d'êtres radicalement solitaires, qui, néanmoins, jouent ensemble : « les voix s'enchevêtrent de façon polyphonique » ; seule, cette musicalité peut provoquer l'ébranlement de la « remise au monde », réinstaurer un rapport au réel chez le spectateur. C'est à partir de là que Bernard Sobel parle, chez Marc François, d'une exigence qui conduit à « mettre en question les fondements mêmes de la représentation » ¹¹. Pour Claude Régy également, ce qui permet de se laisser « traverser par un texte » et « d'ouvrir un texte à toutes ses possibilités de sens multiples », c'est de le traiter musicalement : « le texte est une masse commune qui circule entre les gens avec une espèce de musicalité » ¹².

S'inspirant de Peter Handke qui voit dans la littérature la plus intense un « espace d'incandescence entre réalité et réel, » où « les phrases sont guidées par le soleil », Ancet relève les écritures contemporaines qui, coulée d'écriture ou séquence brève, « sont autant de manières de faire se "lever le soleil" — de nous faire passer de la réalité au réel. D'une représentation attendue à une suite de visions non maîtrisables, d'une image simplifiée à la somme infinie (non totalisable, donc jamais close) de tous les points de vue pos-

11. Marc François, *Esclaves de l'amour*, d'après la nouvelle de Knut Hamsun, nov.-déc. 1993, Théâtre de Gennevilliers. Cf. « Le dit des Ombres », in *Jeune Théâtre, op. cit.*, p. 56 et *Théâtre/Public*, n° 114, p. 12.

12. Claude Régy, « Après la chute », *op. cit.*

sibles ». S'il y a donc passage du code pictural au code musical, c'est dans la mesure où le réel visé ne peut être rendu perceptible « que par la mise en mouvement de la réalité (des stéréotypes de la représentation) dans l'organisation subjective de chaque œuvre — dans l'événement de son rythme. »

L'intuition de Peter Handke rejoint les soucis d'autres artistes, de théoriciens de la littérature, de linguistes et de philosophes : la notion de rythme est au cœur du travail artistique et de la mise en forme qu'elle suppose. Le rythme marque le passage à la représentation, en scande la naissance ; c'est lui qui instaure la distance dans l'appartenance à la présence qui rend possible une représentation : « une simple rythmique, écrit Stéphane Braunschweig, ne m'intéresse pas. Pas plus qu'une simple "émotion". Mais quand l'investissement émotionnel d'un acteur est maximal, quand le jeu est le plus incarné possible, surincarné presque, il est sublimé par la rythmique. C'est cette dialectique qui m'intéresse. »

Henri Meschonnic, dont le travail retient l'attention de nombreux metteurs en scène, a beaucoup réfléchi sur ce concept de rythme, dans son lien à l'oralité et à l'historicité : il définit le rythme comme « l'organisation subjective d'une historicité »¹³. Cette position l'amène à distinguer le parlé et l'oral : il envisage, pour éviter le modèle binaire du signe, un modèle triple : « le parlé, l'écrit et l'oral. L'oral est compris comme un primat du rythme et de la prosodie de l'énonciation. » Le rythme, sous la plume du linguiste, retrouve son sens héraclitéen, oblitéré par la conception platonicienne : il est « l'organisation d'un discours par un sujet et d'un sujet par son discours. »¹⁴. C'est dans cette mesure qu'il apparaît

13. Henri Meschonnic, *Politique du rythme, politique du sujet*, Paris, Éd. Verdier, 1995, p. 151.

14. *Ibid.*, p. 143.

comme « l'organisation du continu dans le langage » ; Henri Meschonnic remet donc totalement en cause la représentation binaire du signe : « il n'y a plus du son et du sens, il n'y a plus la double articulation du langage, il n'y a plus que des signifiants. Et le terme de signifiant change de sens, puisqu'il ne s'oppose plus à un signifié. Le discours s'accomplit dans une sémantique rythmique et prosodique. Une physique du langage. Sans oublier la continuité avec la voix et le corps dans le parlé. Cette sémantique ne se fait pas selon les unités discontinues du sens. Elle détermine un mode nouveau d'analyse. »

Le rythme est donc bien l'endroit où le sujet « s'expose et s'invente dans le langage ; il ne se pense pas isolément mais relève de la poésie au sens où l'entend H. Meschonnic : « l'implication réciproque des problèmes de la littérature, des problèmes du langage et des problèmes de la société ¹⁵. » C'est dire l'enjeu éthique et politique de la critique du signe. L'essentiel pour notre propos, c'est cette conception de l'oralité : « l'invention du sujet est une invention du politique ¹⁶. » Ceci recoupe le titre même de l'ouvrage de Meschonnic : *Politique du rythme, politique du sujet* ; la politique du rythme est un combat ¹⁷ ; que les problèmes littéraires soient des problèmes politiques n'apparaît que « s'il y a vraiment la responsabilité d'une parole qui agit sur les modes de sentir et de penser, transformant son rapport et les rapports de tous avec le langage, donc avec eux-mêmes et avec les autres » ¹⁸. Ce qui est donné par le rythme et l'oralité ainsi conçus, c'est donc une « pensée poétique », « une pensée qui transforme la pensée, sans être philosophique, mais qui est une façon de faire le langage, de

15. *Ibid.*, p. 130.

16. *Ibid.*, p. 155.

17. *Ibid.*, p. 163.

18. *Ibid.*, p. 164.

transformer le rapport qu'on a avec soi-même et avec les autres, telle que c'est une transformation continue »¹⁹.

Le propos de l'artiste serait-il alors de préserver ce que Henri Meschonnic nomme encore « la théâtralité du langage » ? Il faudrait pour pouvoir écrire, *pré-raconter* plutôt que de raconter après coup ; ainsi, commente Ancet, dans le « suspens instantané du sens », « la mise en scène perceptive s'effondre et laisse entrevoir — pressentir — autre chose : non pas la *réalité*, cette description apprise, mais le *réel* — dont je ne peux rien dire, que je ne veux pas nommer, mais dont le principal caractère est *d'être là*, *d'être présent* ». Invoquant, il y a peu, Jean-Luc Nancy, nous parlions du monde comme « il y a ». Nous pourrions poursuivre avec lui en notant que cette négation du sens (d'un sens extérieur au monde) « en appelle à la vie, à un sens vivant de la vie »²⁰. Alors, « la vie devient le vrai sens du sens, qui, pour cela n'a plus d'autre sens que la vie. Le "vivant" représente la palpitation intime qui s'éprouve immédiatement comme sens ». Mais, lorsque Nancy voit dans le « *se sentir comme l'engendrement du sens* » l'enjeu final de la philosophie, nous préférierions déceler cet enjeu du côté de l'art. Ce que rendent possible les arts des sons et du temps, du langage et du rythme, c'est l'expérience d'un événement fugace, fragile et instable qui se refuse autant qu'il se donne, qui est toujours à re-provoquer sans promesse de succès, c'est le sentiment « de ce qui, hors de toute représentation, dans la perte de tout repère, de toute certitude, à chaque fois se révèle pour se retirer aussitôt dans le mouvement même de sa manifestation : le réel. »

19. Meschonnic, entretien avec Sébastien Derrey, in *Théâtre/Public*, n° 124-125, p. 111. On pourrait citer ici parallèlement C. Schiavetti : « j'ai ce malheur de croire au pouvoir civique de la poésie, le seul problème est de la faire entendre, elle sait par la suite travailler seule », *op. cit.*

20. Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, *op. cit.*, p. 243.

Claude Régy est fort proche de Meschonnic : « on dépasse, selon lui, un certain système de représentation quand l'écriture devient la cellule génératrice essentielle. Par un retour à l'origine de la phrase. La poésie nous fait sentir quelque chose dont on ne peut pas dire qu'il s'agit de la vérité. Mais simplement qu'il n'existe pas de système d'appréhension directe de cette zone. Son accès passe à travers l'indirect ²¹. » Gardons l'idée que là où le référent fait défaut, le code musical se substitue au code pictural ; le rythme, alors, dans sa résonance corporelle, est ce qui mobilise l'espace même de la représentation, mène au seuil de la représentabilité.

Le réel dans l'instant du poème

La réflexion psychanalytique, et en particulier les propositions lacaniennes, sous-tendent cette occurrence du réel dans les préoccupations contemporaines et lui font écho ; elle accueille pour les approfondir les réflexions esthétiques.

Le réel, c'est ce que recouvrent les représentations de la réalité que la pensée élabore. Peut-être était-ce ce que suggérait Anna Seghers lorsqu'elle écrivait à Lukács en 1938 : « cette réalité d'une époque de crises, de guerres, etc. (...) doit donc être en premier lieu supportée, on doit la regarder en face, et en second lieu elle doit être figurée ²². » La figuration, qui suppose à la fois analyse critique et mise en forme artistique, laisse un reste lorsque l'horreur a en quelque sorte dépassé l'imaginable. Le réel est alors ce sur quoi voudrait déboucher l'effraction.

21. Claude Régy, *op. cit.*

22. Anna Seghers, « Lettre à Lukács » du 28 juin 1938, in *Théâtre/Public*, n° 3, Janv.-fév. 1975.

C'est aussi ce que le philosophe nomme le « pré-objectif » : « il se manifeste dans la brutalité du fait, le caractère contraignant de l'être-là, l'opacité de l'en-soi : cette présence que je rencontre et que je subis, c'est la réalité du réel ²³. » Déjà la réflexion esthétique, stimulée par son contact avec l'art, porte témoignage de la rareté d'une saisie du réel et de son lien fondamental à la détresse : « le réel n'est pas une situation, un lieu où l'on s'installe, un bien dont on dispose, il n'apparaît que dans des "situations-limites", comme celles que décrit Jaspers, souffrance, maladie, mort : on ne peut refuser à tous ceux qui sentent le poids des choses et des événements leur triste privilège. »

Michel Deutsch est très proche d'une telle pensée, lorsqu'il écrit en 1975 : « le réel selon moi, c'est une espèce de trou dans la réalité telle qu'elle est construite dans les grands discours qui nous servent aujourd'hui, dont le marxisme principalement. Il est à rechercher du côté du sujet. C'est ce que le sujet peut ressentir douloureusement sous la forme d'angoisse, c'est une chose qui s'atteint finalement dans la névrose ou la psychose, c'est-à-dire quand la réalité s'effondre. » Tout se passe comme si l'évocation de l'instant même amenant la représentation n'était possible que sur la base d'une remise en cause violente de la réalité, éprouvée sur le mode du choc et du deuil — d'où le thème de la frustration décliné par l'art contemporain : « la satisfaction est un leurre », écrit par exemple Marc François ²⁴. C'est lorsque tous les repères sont refusés que l'altérité radicale du réel est perçue dans sa nudité ; c'est là que prennent racine la folie mais aussi l'événement de la représentation, la représentation en sa virtualité.

23. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1953, t. 2, pp. 647-648.

24. Marc François, « L'impropriété, le fugitif », in *Libération*, 23-24 juillet 1994.

La représentation est ce moment où un sujet considère le réel pour ce qu'il est : une « réserve », et tente d'en faire un « matériau » ; « il est comme une réserve inépuisable de donné, écrit Mikel Dufrenne, mais parce qu'il n'a rien en réserve ; il est une matière inépuisable de significations, mais parce qu'il n'a aucune signification. Tout se joint en lui : le printemps était en fleur aux portes des camps de mort, et l'ascète dans la foule côtoie le débauché. » Mais le réel, pour le philosophe de la positivité tend à faire monde lorsqu'il est éclairé par l'art ou par la science ; la réalité du réel donne lieu à une vérité dans la découverte d'un sens « qui éclaire et transfigure le réel et par l'aptitude d'une subjectivité à saisir ce sens ».

Lorsque l'on ne croit plus à l'acuité de ce regard qui sait faire un monde, il ne reste qu'à remettre à leur place les sens et les figurations, à préférer l'effort de représentation aux représentations. Si le code musical est plus apte à en garder la fragilité, c'est que du « réel », il faut sans doute préférer la définition analytique : « il est la souffrance du temps pur, l'apparition et la disparition, jamais rien qui apparaisse ou disparaisse, l'inanticipable ²⁵. »

Ce moment que le théâtre veut reproduire, c'est-à-dire non pas multiplier à l'identique mais renouveler comme expérience, nous dirons que c'est l'instant du poème, celui où le rapport au monde devient rythme et langage à travers l'oralité de la parole proférée et écoutée. Moment où le silence débouche sur la prise de parole, où, du silence et contre lui, le langage advient. Cette parole-là a succombé sous les discours bavards et les œuvres trop ambitieuses, elle oppose à une temporalité filée les intensités de ses éclairs qui trouent le temps. « Désir d'un art léger, le contraire du "chef-d'œuvre" écrit Georges Lavaudant. Toujours l'essai,

25. Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 85.

le fragment, l'intuition d'un "instant" de théâtre, presque d'un "instantané" comme on dit en photo ²⁶. » À la logique d'une représentation qui a perdu sa crédibilité et sa force s'oppose la fulguration de fragments qui ne disent rien, mais qui induisent une expérience ; « ce que je cherche chez les dramaturges contemporains, écrit encore Lavaudant, ce n'est pas une technique théâtrale accomplie, mais un ton, un style, des préoccupations qui soient étrangères au théâtre, comme si l'idée d'une pièce bien ficelée, avec sa scène d'exposition, ses dialogues ping-pong et son dénouement logique m'était à tout jamais étrangère. » Ce qui est en jeu, c'est une « résistance au discours », pour reprendre l'expression de Jean-Luc Nancy : au discours qui s'épuise, indéfiniment développable, sous l'injonction paranoïaque de constituer le vrai en se constituant lui-même, répond le poème ²⁷. Tout se passe alors dans l'être-là du théâtre, au moment du jeu et de l'écoute. Les grands récits politiques et les grandes œuvres restent comme murmures dans les lointains de l'âge d'or : « demeure donc la recherche obstinée d'un théâtre fait de fragments sans homogénéité. Comme si je pouvais n'être, ajoute Lavaudant, que le patient archéologue d'une œuvre ayant existé jadis et dont je tenterais en vain d'assembler les fragments. » Ce qui importe, c'est toujours la reprise hic et nunc, et dans la plus grande fragilité d'un événement improbable, rétif au discours, mais susceptible d'engendrer un autre type de parole.

26. Georges Lavaudant, « Forme, fragment et vermicelle », in *Libération*, le 20-8-94.

27. Jean-Luc Nancy, « Compter avec la poésie », in *La Mécanique lyrique*, Revue de littérature générale, 1995/1, Paris, POL.

Le paradoxe auquel la recherche du réel nous conduit est désormais patent : toute extériorisation de représentation est refusée alors que la multiplicité, la richesse et l'intensité des représentations mentales sont poussées à leur comble. L'acteur travaille à partir de ce que Claude Régy nomme une « charge mentale » maxima, et qui évoque la « chambre d'écho » dans laquelle les œuvres se préparent, comme celle qui naîtra dans la tête du lecteur ou du spectateur ²⁸. Le metteur en scène travaille à faire surgir chez les acteurs ces milliers d'images suscitées par le texte et l'intertextualité et qui donneront présence et intensité au jeu sans jamais paraître. La richesse de l'activité suscitée a donc pour condition la discrétion du spectacle imposé : « il ne faut obturer ni l'espace ni l'œil, ni l'esprit par un encombrement vaniteux qui se propose comme un objet d'admiration ²⁹. »

Dans un contexte apparemment différent, on trouve une recherche du même ordre chez François-Michel Pesenti : l'acteur, d'après lui, travaille à partir de traces qu'il s'est efforcé d'éprouver avec un maximum d'intensité, mais comme des traces perdues à partir desquelles il ne tentera aucune reconstruction. Ainsi l'acteur de Pesenti, écrit par exemple Gordana Vnuk, « ne s'efforce pas de faire vivre sur la scène un personnage dramatique qui pourrait être identifié comme tel, mais de rassembler les traces de beaucoup de personnages qui vivent dans la mémoire de son matériau conscient et inconscient d'acteur » ³⁰. Totalement imprégné de son aventure secrète, concentrant son énergie vers l'intérieur, l'acteur montre peu et ne réalise pas : il se défie des

28. Claude Régy in *Théâtre/Public*, n° 124-125, *op. cit.*, p. 112.

29. Claude Régy, « Après la chute », *op. cit.*, p. 31.

30. Gordana Vnuk, texte dactylographié remis par la compagnie « Théâtre du point aveugle ».

gestes exubérants ; son jeu, souvent neutre, ne se libère que dans de rares paroxysmes : ce que l'on montre est interrompu, ou seulement esquissé ; le théâtre contemporain joue la raréfaction des signes — sa manière à lui d'être minimal. La représentation est comme « retenue » : chez Pesenti, analyse Gordana Vnuk, on sent le rêve d'une représentation où rien ne se passe, où les acteurs préparent en eux, de tout leur être intérieur, la parole ou le geste puis les interrompent avant qu'ils ne prennent la forme de manifestations sonores ou visuelles.

L'espace qui est proposé est donc celui d'une ouverture et le déficit de visibilité génère l'imaginable. Dans un travail que François-Michel Pesenti a présenté en janvier 1995, « ce qui se passe sur la scène ressemble à des improvisations, à des répétitions, à quelque chose qui précède directement la formation d'une "véritable" représentation théâtrale ». L'engagement des comédiens révèle pourtant une force qui n'a rien à voir avec des exercices : « nous assistons vraiment à un véritable acte de théâtre qui peut être comparé par son intensité et son énergie à n'importe quel grand événement scénique. Tous les éléments y sont présents, mais aucun n'est réalisé jusqu'à la fin, aucun de ces éléments n'est parvenu à un sens, à une signification. Chaque geste ou chaque parole s'arrête dans une phrase qui précède leur formation finale dans l'action, le dialogue, la relation dramatique. (...) Les possibilités sont absolument ouvertes. » C'est dans le refus de l'accomplissement que la représentation est déplacée ; elle apparaît moins comme se faisant qu'elle n'est donnée à faire : l'œuvre est à l'horizon d'un processus qui commence bien avant le spectacle et ne se réalise que dans son destinataire. G. Vnuk en rend très bien compte en rapportant son expérience : « en regardant le spectacle de Pesenti, nous avons l'impression que l'acteur est son propre spectacle intérieur, il est interrompu à l'instant où le geste

devrait "déborder" au-delà des limites extérieures de son corps et se diriger vers le spectateur. Cependant, ce que l'acteur émet en même temps est si impénétrable que s'il veut être en communication avec le spectacle, le spectateur doit établir lui-même un code au moyen de sa propre expérience et remplir les vides, à savoir construire la représentation. Puisque chaque spectateur part d'une expérience différente, le spectacle aura autant d'interprétations que de spectateurs. »

De fait, c'est dans l'absence de représentation que la réitération d'une expérience de l'altérité, que l'expérience de la représentabilité avec ses caractéristiques paradoxales devient possible. De même que, d'une façon étonnante pour un philosophe qui accordait une place centrale à l'imagination, Mikel Dufrenne demandait que l'imagination empirique soit réprimée dans la perception esthétique ³¹, Claude Régy est convaincu que seule la sobriété des images permet au spectateur de vivre une proposition scénique comme événement, de même que seul le renoncement au confort donné par la signification syntaxique permet de mettre en œuvre un rythme et rend possible un processus de subjectivation : « je me suis rendu compte, écrit-il, que la représentation d'un décor ou la formation d'une image par la mise en scène, arrête cette prolifération propre à l'imaginatif, et que si l'interprétation des acteurs réduit souvent le sens du langage, c'est parce qu'ils font passer le sens qui est en général le sens de la signification syntaxique, donc ils appauvrissent le langage d'une manière épouvantable ³². »

L'absence de représentation dont nous parlons est donc aux antipodes d'un déficit de représentation, elle naît plutôt d'un refoulement des représentations introjectées ; la

31. Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, op. cit., p. 448.

32. *Op. cit.*, p. 112.

frustration consentie est génératrice d'une énergie dont l'intensité est sensible sans être perceptible et l'œuvre comme la re-présentation est toujours différée, en attente.

Pour un théâtre poétique

Le théâtre dont nous parlons est donc totalement « poétique », pour reprendre le titre que Stéphane Braunschweig donne à un texte écrit en 1992³³, il est poème dans son texte, par sa résistance au discours, il est poème dans ses acteurs (plus qu'interprète, dit Marc François, l'acteur doit être poète et auteur), et il est poème par son public : le public, lit-on dans un manifeste du Ballatum « doit être éprouvé, pris à témoin, s'émouvoir, et, avec le recul, la distance qui induit cette forme non naturaliste, il s'interroge sur sa propre réalité, sa place poétique dans la réalité »³⁴.

Eric Vigner, dans la même veine, explore la zone où se loge la poésie : « le moteur essentiel de mon théâtre n'est pas idéologique ni analytique ; il est *poétique*, il fait appel à l'inexplicable, à la grâce, et se nourrit du "sentiment", dans le sens où Juvet employait le mot. Il revendique le fait théâtral contre le discours théâtral. Le spectaculaire et l'image en soi sont délaissés dans une entreprise de déthéâtralisation, de "blanchiment" pour employer une expression durassienne et l'appliquer au théâtre — au profit de la primauté de l'acteur et du *texte* »³⁵. » Bénédicte Vigner le ressent bien ainsi, qui ajoute, lorsqu'elle s'interroge sur leur travail commun : « écrire est peut-être une tentative déraisonnable d'introduire l'infini dans le mortel de la vie. Dire cet écrit dans l'espace

33. Stéphane Braunschweig, « Pour un théâtre "poétique" », in *Jeune Théâtre*, op. cit.

34. Guy Allouche et Eric Lacascade, *Libération*, le 25 juillet 1991.

35. Eric Vigner, « L'espace acteur », in *Jeune Théâtre*, op. cit., p. 112.

est l'acte encore plus déraisonnable de le faire éprouver dans l'instant.

« D'une écriture à l'autre, on assiste à un relais de la mémoire qui prend corps et s'épanouit dans l'espace poétique de la mise en scène ³⁶. »

Claude Régy est à coup sûr le précurseur de ce type de travail et le modèle implicite de plusieurs générations de metteurs en scène contemporains, par son rejet, constamment réaffirmé, de l'esthétisme comme du réalisme : « le réalisme, écrit-il, contient une impossibilité intrinsèque ³⁷. » Régy néanmoins est totalement à l'écoute du monde contemporain, mais à travers le choix des textes qu'il met en scène : « ce qui m'a attiré, répondait-il à son interlocuteur d'*Alternatives Théâtrales*, dans ces nouvelles écritures, c'est d'entendre des gens qui parlaient une langue neuve, qui réinventaient une manière de parler d'eux et de leur rapport avec le monde extérieur, qui se rendaient compte que le monde avait changé ³⁸. » Ceci demande au spectateur, une « écoute flottante », « débarrassée de l'habituelle perception de la fable, du sentiment, des personnages, du jeu, du réalisme, c'est-à-dire de tout ce qui masque ce qui est réellement dit, ce qui a vraiment lieu. » L'acteur, pour parvenir à induire cette écoute, doit se garder de tout activisme, il devient passeur : il fait « passer la substance de l'écriture dans le mental des spectateurs ». Le travail qui lui est demandé est d'une exigence extrême : « j'essaie, écrit Régy, de créer chez les acteurs des états beaucoup plus riches, plus développés, plus excessifs, qui passent par des déchirements qui ont toujours des tentacules vers la mort et la folie : ce

36. Bénédicte Vigner, « D'une écriture à l'autre », in *Jeune Théâtre*, op. cit., p. 117.

37. Claude Régy, *Espaces perdus*, Paris, Plon, 1991, p. 101.

38. « Interroger Claude Régy », in *Alternatives théâtrales*, n° 43, p. 25.

sont les deux manières, de franchir nos limites³⁹. » Pour cela, Régy emploie une métaphore alimentaire : il nourrit ses acteurs, d'une nourriture mentale et émotionnelle. Ceux-ci, bien sûr, comme nous le disions, ne restituent pas ce qui leur est donné ; ils s'en pénètrent mais ne montrent rien.

Autant que le réalisme, donc, l'esthétisme met en danger le théâtre : un texte, nous l'avons vu, pour rester porteur de visions, ne doit pas être saturé d'images. Le passage de l'image à la vision n'est possible que si les images préparent une explosion qu'elles ne montrent pas : *Espaces perdus* commence ainsi : « En général mes images sont froides. Au moins extérieurement. Ce que je voudrais c'est que dans cette froidure et cette précision presque chirurgicale on sente une extrême violence — au bord de l'intolérable — et qui pourrait exploser à tout instant, mais qui n'explose pas. Ce qui m'intéresse c'est cette zone-là, entre la charge et l'explosion, juste avant que ça n'explose. » Le processus théâtral commence avant la scène et se poursuit en amont chez le spectateur ; une page du même ouvrage résume particulièrement bien ceci : « à travers les acteurs un matériau fluide, celui qui s'échappe des mots, circule dans l'espace où sont inclus les spectateurs. Les acteurs n'incarnent pas, et pas plus que la mise en scène ils ne doivent se prendre pour l'objet du spectacle. Le spectacle n'a pas lieu sur la scène mais dans la tête des spectateurs. Dans leur imaginaire — comme lorsqu'ils lisent un livre. Donc dans la salle. Les acteurs doivent exister en tant qu'eux-mêmes, c'est en fonction de ça que je les choisis, et ils doivent — cette capacité-là m'est la plus indispensable — laisser voir à travers eux autre chose qu'eux-mêmes⁴⁰. » Il faut suggérer, dit ailleurs Régy, « faire penser à plusieurs interprétations » ; ou encore : « il vaudrait mieux que chaque scène — comme en rêve — semble

39. Claude Régy, *Espaces perdus*, op. cit., pp. 95 et 105.

40. *Ibid.*, p. 80.

n'avoir aucun sens, plutôt que d'en suggérer un seul ⁴¹. » Et encore : « ne pas montrer, rendre les choses sensibles ⁴². » Ce sont ces convictions qui amènent le metteur en scène à construire ses espaces de jeu en commençant par remodeler les salles : « En finir avec l'idée que nous sommes des fabricants de représentation, des fabricants de spectacle pour une salle de voyeurs qui regarderaient un objet fini, un objet terminé considéré comme "beau" et proposé à leur admiration ⁴³. »

Sans doute certains passages de Régy pourraient-ils tenir lieu de manifeste commun : « Je ressens, je crois, avec beaucoup de force, le désir d'un théâtre qui n'en serait plus un, en ce qu'il serait le lieu de toutes les présences, le lieu des choses, elles-mêmes. Faire de ces espaces clos, illimités, qui par chance nous restent encore : les théâtres, des lieux du laisser-être, renonçant à toute forme de hiérarchie entre pensée, corps, objet, texte, voix. Tout est appelé à se maintenir en soi-même, à devenir ce qu'il est : une chose. Ne plus percevoir le monde dans ses manifestations, c'est-à-dire depuis l'utopie d'un point idéal, qui organise toute chose, mais recevoir toute chose en elle-même, à partir de là où l'on se tient par nécessité : soi-même. C'est là, placé au centre de soi-même que tout objet, tout espace, toute pensée, tout corps, tout être nous devient, non pas simplement proche, mais nous-mêmes.

Présence immédiate aux choses placées dans le présent... ⁴⁴ »

En définitive, l'événement qui nous concerne est celui du surgissement de la parole, d'une parole proférée qui arrache des pans entiers de réel : « toute littérature véritable, écrit

41. *Ibid.*, p. 71.

42. *Ibid.*, p. 82.

43. *Ibid.*, p. 139.

44. *Ibid.*, p. 27.

Régy, est poésie »⁴⁵, ce que Daniel Jeanneteau pense pour sa part en ces termes :

« L'espace du théâtre devrait induire sans dire, ne pas représenter, mais connoter, établir un climat propice.

Rester un peu décalé, inadapté. Qu'il demeure une marge d'inadéquation entre l'espace et le texte, quelque chose d'improbable, de douteux, une inquiétude.

Faire de la scène un espace de l'intérieur de chacun, et que chacun découvrirait comme en soi. »

Le théâtre alors ne se donne pour objet ni la représentation d'une réalité, ni celle d'un imaginaire, mais comme l'avènement de l'imaginable : « préserver le plus possible de possibles », écrit Jeanneteau⁴⁶.

La raréfaction des signes

L'acteur, sous l'impulsion du metteur en scène, s'il accepte de mener l'aventure dans sa radicalité et de la pousser jusqu'à ses limites extrêmes, a renoncé à l'impérialisme du sens. De même qu'il montre peu et ne déploie pas son expérience, il se défie des signes et du sens : ni pour lui, ni pour nous, rien n'est donné là où on aurait pu l'attendre.

Sans doute la sémiologie est-elle l'ennemie absolue d'un tel théâtre, en tant qu'elle vit de la référence à un système binaire et méconnaît la règle d'immanence essentielle à la poésie. Au sens, il faut préférer, comme le demande Daniel Mesguich, « le glissement » : « je n'arrive pas, avouet-il à imaginer un "moment" de théâtre qui ne soit pas pluriel, différentiel, qui soit pleine présence, identité sûre. (...) Je n'arrive pas à penser que cet UN — que mon travail

45. *Ibid.*, p. 141.

46. Daniel Jeanneteau, « Notes de travail », in *Jeune Théâtre*, *op. cit.*, pp. 19 et 20.

même forme, et auquel j'aspire, il me faut croire — existe vraiment, et chaque fois que je crois m'approcher de lui, je l'entends ce "un", être plusieurs, bouillonner et se diviser encore ⁴⁷. » Le théâtre poétique est en quelque sorte un théâtre sans signe, un théâtre de mouvements et de rythmes, de passages et d'enchaînements. Il n'appelle nulle interprétation et ne génère aucun pouvoir. Il est proche de l'exégèse au sens où l'entend Marc-Alain Ouaknine à la suite de Lévinas : « il ne faut jamais se demander ce que VEUT dire un texte, il faut se demander ce que PEUT dire un texte ⁴⁸. »

Le spectacle est à éviter : « simplement faire, suggère Claude Régy, que la parole passe à travers un être humain et soit entendue oralement. » Il ne s'agit pas de comprendre, mais de prendre un risque. L'art ne montre rien au sens où ni analyse, ni interprétation, ni figuration, ne sont possibles là où il opère. C'est le silence de la parole qu'il faut faire entendre, et pour cela il faut « débarasser le plateau de toute incarnation, de tout décor et de tout caractère psychologique, de tous jeux actifs de l'acteur. Finalement réduire la mise en scène à une espèce d'épuration chorale, où le ruban du texte et la masse entière de ce qui est secrètement contenu dans l'écriture est dévoilé par des voies que nous ignorons » ⁴⁹. Nous sommes proches, tel que le décrit Jean-Luc Nancy, du premier geste de l'homme qui dans la grotte s'est montré, surpris, hors de soi, en traçant quelques traits sur une paroi, une écorce ou une peau. Le philosophe imagine « le geste du premier imagier » qui « ouvre la béance d'une présence qui vient de s'absenter en avançant la main » :

« À l'extrémité du silex ou du doigt surgit le réel séparé, le réel soudain dessiné et destiné selon sa pure et simple réalité, offerte comme telle à flanc de paroi, sans

47. Daniel Mesguich, in *Théâtre/Public*, op. cit., p. 88.

48. Cité par D. Mesguich, *ibid.*, p. 89.

49. Claude Régy, « Après la chute », op. cit.

substance, sans poids, sans résistance à son étalement. La réalité même du réel, décollée de tout usage, impraticable, intraitable, intouchable même, dense et poreuse, opaque et diaphane à même la paroi, pellicule impalpable et impassible à la surface de la roche : la roche elle-même transfigurée, surfacée, mais toujours solide.

Non pas une présence ; son vestige ou sa naissance, son vestige naissant, sa trace, son monstre ⁵⁰. »

La réalité même du réel invoqué ne désigne bien sûr pas les représentations élaborées à partir des codes, mais l'altérité même du réel, ou le réel préservé dans le vestige qui le montre. On perçoit ici le déplacement qui sépare toute représentation ambitieuse du monde, élaborée selon les codes en cours, et l'altérité du réel exhibée par l'art : « fin de l'art-image, naissance de l'art-vestige » conclut Nancy. Il y a vestige et non image dans la mesure où « le vestige n'identifie pas la cause et son modèle » ; nous avons quitté le terrain de la métaphysique, tout se passe dans l'événement de la rencontre et la rencontre n'existe pas en dehors de son événementialité. Elle fait advenir sans figurer. « Ici, la trace n'est pas la trace sensible d'un insensible, et qui mettrait sur sa voie ou sur sa piste (qui indiquerait le sens vers un Sens) : elle est le *tracé* ou le *tracement* (du) sensible, en tant que *sens* même. » Il n'y a donc pas d'être du vestige, l'art présente « la motion, la venue, le passage, l'en-allée de toute venue-en-présence » ⁵¹. Il n'y a jamais copie ou simple référence directe : « L'art n'a pas affaire au "monde" entendu comme extériorité simple, comme milieu ou comme nature. Il a affaire à l'être-au-monde dans son surgissement même. » Ce que l'art propose, c'est la réalité du réel donnée dans son surgissement, comme événement. Le prix à payer est lourd et aucun marchandage ne peut le réduire : il passe par la vio-

50. Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Éd. Galilée, Paris, 1994, p. 129.

51. *Ibid.*, p. 157.

leance, la frustration et la raréfaction des signes. Il s'agit de ne rien donner, de ne rien figurer. Cet art ne représente plus aucune réalité, ne concrétise plus aucun imaginaire, il suscite l'imaginable.

L'œuvre-partition

On voit l'avantage structurel du théâtre : aucune trace ne s'offre dans sa permanence : la trace ne se fait œuvre qu'à être perçue comme telle par un public. Ainsi, radicalisant en quelque sorte le propos de Jean-Luc Nancy de façon anticipée, Boltanski veut s'assurer que la trace ne devienne pas « relique ». Il oppose à l'art de survie individuelle un art qu'il préfère désigner comme « public », plutôt que politique ou social, un art dont il ne suffit pas de changer la forme (« on peut tout mettre dans un musée depuis le début du XX^e siècle », rappelle-t-il) ; ce qu'il faut changer c'est plutôt « la manière de montrer l'art », et il envisage des œuvres qui précisément ne laissent pas de trace matérielle : « j'aime, écrit-il, faire des œuvres qui n'ont pas de survie, des choses qui ne sont pas forcément liées à une forme ou au milieu artistique, pas reconnaissables. » C'est bien dans ce contexte qu'est détruite « l'idée de la relique par rapport à l'œuvre d'art » : « l'artiste ne serait plus producteur de reliques, mais producteur de partitions ⁵². »

L'œuvre-partition n'existe que dans son interprétation et donc dans une perspective opérable, à travers ce qu'elle induit chez son lecteur : les œuvres « ne parlent pas directement ». L'œuvre est encore, dans les termes de la théorie de la littérature, comme tout texte, « un potentiel d'action que le procès de lecture actualise ». Elle fonctionne comme le point

52. Boltanski, interview, *Le Monde*, 3 mars 1994.

d'impact, l'origine d'un effet esthétique qui est donné à vivre dans une expérience inassignable. Par ailleurs, comme le rappelle Gérard Genette, cette fonction de l'œuvre n'est pas obligatoirement d'ordre esthétique, elle s'exerce même de fait le plus souvent sur le terrain de l'action, de la connaissance ou de l'affectivité⁵³. C'est une des raisons pour lesquelles Boltanski, comme plusieurs metteurs en scène cités, attribue un rôle politique, mais indirect, à l'artiste : « je crois que l'artiste peut jouer un rôle politique, mais pas au sens traditionnel, pas directement. On ne peut d'ailleurs plus penser l'engagement de l'artiste comme il y a vingt ans puisqu'il n'y a plus d'utopie. »

53. Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*, Paris, Seuil, 1994.

En exergue d'une réflexion sur un théâtre qui réveille des jeux de langue, Anne Torrès et Bruno Tackels citent Jean-Marie Straub et Danièle Huillet : « Disposer (le texte) comme un poème (...). Avec des lignes plus longues ou plus courtes. Pour que puisse avoir lieu la dépossession de Gutenberg, l'inventeur de l'imprimerie, pour que le texte redevenue culture orale, c'est-à-dire quelque chose qui est *dit*. En cela consiste aussi une partie de notre travail cinématographique : déposséder Gutenberg ¹. »

Le théâtre structurellement dépossède Gutenberg : le poème, proféré hic et nunc, devant un public, y trouve sa chance. Souvenons-nous de cet aveu de Marguerite Duras à l'issue de la représentation de *La Pluie d'été* : « peut-être que je me suis trompée. Peut-être que le théâtre est plus fort que l'écriture ². »

1. « En pensant à Chimère », in *Jeune Théâtre, op. cit.*, p. 79.
2. In *Jeune Théâtre, ibid.*, p. 118.

Table des matières

	page
La réalité revisitée	11
<i>La représentation théâtrale et la crise de la référence</i>	
<i>Le théâtre sur le terrain du politique</i>	
<i>Témoigner</i>	
<i>Rendre la parole</i>	
<i>L'effraction</i>	
<i>La pluralité des mondes et la fin de l'histoire : la</i> <i>représentation remise en cause</i>	
Le deuil de la Réalité et la recherche du réel	43
<i>Les questions du réalisme</i>	
<i>Les hétérotopies</i>	
<i>Le réel ou l'altérité</i>	
<i>Une esthétique du dépaysement</i>	
<i>D'autres lieux du politique</i>	
Les théâtres du réel	65
<i>La dimension de la parole</i>	
<i>Code musical et rythme</i>	
<i>Le réel dans l'instant du poème</i>	
<i>La représentation introjectée</i>	
<i>Pour un théâtre poétique</i>	
<i>La raréfaction des signes</i>	
<i>L'œuvre-partition</i>	