

Objectivement, la scène se passe... du théâtre!

Pourquoi certaines pratiques de l'objet en scène ne parviennent-elles pas à se faire appeler théâtre?

Comme ci ça leur donnait plus d'existence de s'appeler théâtre, et du «vrai» théâtre, s'il vous plaît!

Pour ce qui est d'ALIS la réponse est simple : «parce que ce n'est pas du théâtre!»

Parce que nous faisons «ça» (appelons cela «ça»), nous faisons ça sans penser au théâtre, ni par le théâtre... (on peut penser en dehors du théâtre). Nous ne cherchons nullement à nous intégrer au théâtre (en tant que pratique d'une production de signes), nous sommes ailleurs, venus d'ailleurs, restés ailleurs... Mais nous n'en n'avons pas moins, au travers de nos pratiques, une connaissance aiguë de la scène et de ce qui s'y peut agir.

Si la réponse est simple, mais que la question demeure, c'est que la question elle-même est à interroger.

Cette problématique ne se pose pas exclusivement dans une perspective théâtrale !

Nous voudrions ici faire entendre qu'il n'est nul besoin du théâtre, de référence ni de révérence au théâtre, pour «traiter» des rapports de l'objet à la scène... Si ce n'est qu'il faudra bien un jour se questionner sur la vitesse avec laquelle rattrape le théâtre dès lors qu'il est question de la scène...

Est-ce que c'est bien du théâtre? La question traîne donc.

Ainsi Roland Shön n'ose-t-il affirmer qu'elle «se réduit à des impératifs d'étiquetage marchand, de définition d'un produit du marché de la culture»!

Et bien si! La question se réduit à ça!

Parce que, effectivement, pour le vendre, il semble qu'il lui faille une étiquette, et qu'a priori, tout produit qui s'affiche sur scène, ca doit être du théâtre...comme s'il était impossible que sur scène prenne place autre chose que du théâtre!!! Comme si la scène appartenait au théâtre.

En tout cas, si ce n'est pas du théâtre, cela fait «souffrir» le théâtre... regardez comme le théâtre a «souffert» de la danse contemporaine... (et du coup, il y en aura même parmi les souffrants pour dire que la danse contemporaine, c'est du théâtre! Comme ça ils souffrent moins, ça panse la plaie...) Mais il y a apparemment des choses que le théâtre ne peut pas souffrir, ou bien alors il faudrait que ça soit contagieux! Et la question, «est-ce bien du théâtre?», sa répétition, son insistance même, c'est une manière de nous faire sentir que, nous aussi, nous devrions souffrir de ne pas en être!

Continuons dans le retournement de la question, et surtout le retournement des réponses.

Une réponse il y en aurait une qui s'élabore du fonds des fauteuils du théâtre : il y a une tragédie que les gens de théâtre ne veulent pas voir (ou bien dès que cette tragédie se joue, ses spectateurs deviendraient aveugles) :

nous abîmons le théâtre, on ne peut pas voir ça! plutôt ne rien voir que d'y voir du théâtre : c'est cet effort (légitime, tout de même!, puisque ce n'est pas du théâtre), effort tendu à ne pas voir le théâtre, qui fait écran total à la perception de toute chose autre que le théâtre.

Apparemment cette tragédie a lieu sur scène :

Nous aurions détrôné l'Acteur.

La couronne est tombée...

Mais l'acteur serait resté quand même...

et il se serait mis à jouer avec la couronne!

L'erreur c'est que tout cela n'a rien de tragique, et surtout, que si cela pouvait avoir lieu, nous ne lui laisserions même pas sa couronne pour jouer...

Nous lui aurions carrément pris l'objet des mains, mais, même en essayant, nous n'arriverions à rien en faire... La couronne de l'acteur n'existe qu'au théâtre, en dehors elle n'existe pas...

Enfin, voilà! Cela constituerait le mythe fondateur du théâtre d'objet :

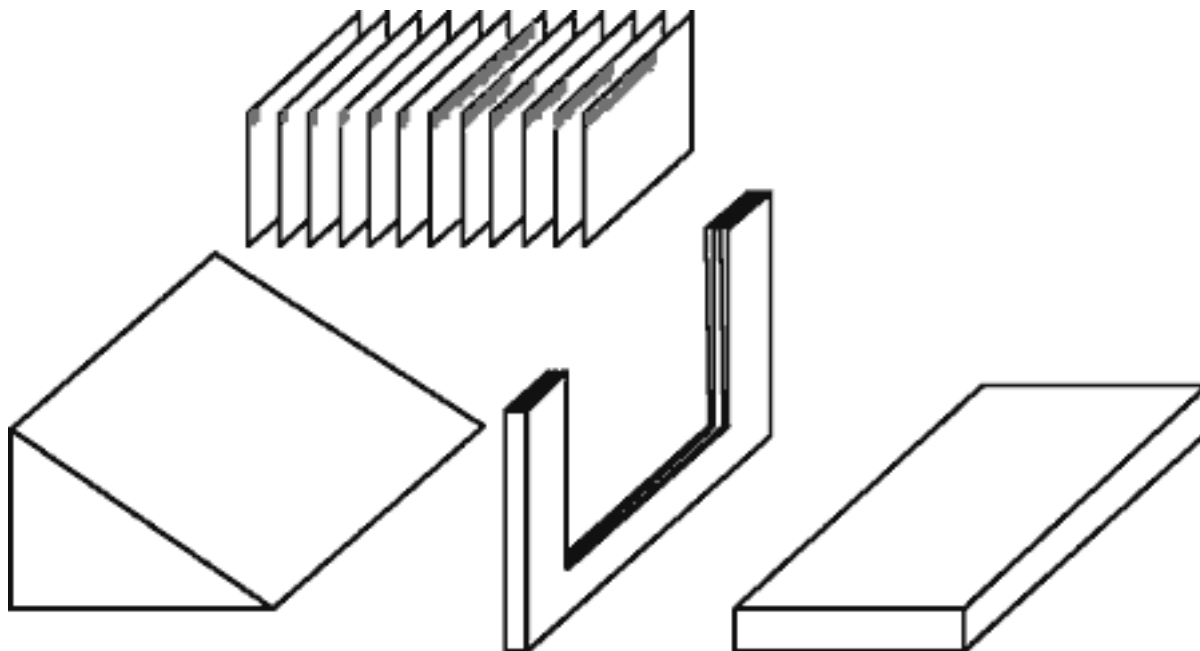
l'acteur qui se met à jouer avec sa couronne d'acteur, la couronne comme premier objet...

C'est joli... mais ça ne marche pas. D'abord parce que, sur cette scène là, ce n'est pas la couronne de l'acteur que porte l'acteur. C'est la couronne du sens. Et il ne s'agit en fait que d'un des épisodes de la petite comédie que se joue le théâtre pour se donner des émotions : on fait tourner la couronne. Un coup sur la tête du metteur en scène, un coup sur la tête de l'auteur, un coup sur la tête du dramaturge (?), un coup sur celle de l'acteur... Ces péripéties appartiennent à la mode du théâtre. En cela, elle mime la mode de l'industrie cinématographique, lorsqu'elle ne lui est pas totalement inféodée. Depuis le début du siècle la couronne a déjà fait plusieurs fois le tour complet.

Mais laissons le théâtre là où il en est. Et pour en finir brisons cette couronne du sens, voyons ce que l'on peut faire avec les morceaux...

Et donc, plus pragmatiquement, plus empiriquement, reconstituons un trajet : celui qui va du désir de produire des signes pour une scène au plaisir de produire ces signes sur scène (sachez que ce plaisir peut échapper totalement à celui de se produire sur scène).

Pour cela disposons une «machinerie» préalable. Cette machinerie, théorique, nous la concevons comme le croquis ci-dessous la représente :



Il y a d'un côté la réalité. C'est la réalité dans laquelle se trouve les spectateurs. Celle aussi de ceux qui désirent porter quelque chose dans une autre réalité. Cette autre réalité appelons-la «la scène». Elle se trouve de l'autre côté, en face d'eux. Entre les deux réalités, il y a un porte-filtres. Et admettons que ce porte-filtres est l'outil indispensable pour distinguer, et pour faire fonctionner, ces deux réalités mises face à face... Admettons encore que la seule interposition de ce porte-filtres entre ces deux réalités est suffisante pour permettre de percevoir, mais aussi de définir, l'une de ces deux réalités comme étant un spectacle au regard de l'autre réalité. Un spectacle. Un point, c'est tout!

Bien...

A mettre en place ce dispositif, ce que nous réalisons au passage, c'est qu'il ne suffit pas, pour faire un spectacle, de distinguer deux réalités et de les mettre face à face. Cette opération-là appartient à la vie courante, à l'amour, à la haine, à l'action, à la politique, au commerce... Et ne venez pas nous chanter que le spectacle c'est la vie, à plus forte raison, le théâtre! Justement, c'est ce porte-filtres qui vient, dans le dispositif, nous enjoindre de ne pas confondre!

Bien. Maintenant, une fois cela établi, vous disposez, pour glisser dans les rainures de votre porte-filtres, d'un certain nombre de filtres. Si vous utilisez le filtre «Théâtre», alors le spectacle que vous allez mettre en œuvre, ou devant lequel vous allez vous trouver, devrait normalement, relever du théâtre. D'accord. Constatons immédiatement qu'il ne faut pas prendre les gens pour des imbéciles ; qu'en tout cas, le spectateur

sait parfaitement choisir le filtre qui convient à la situation dans laquelle il se trouve... et si dans son bagage culturel il n'y en a pas encore de parfaitement adapté à certaines situations spectaculaires, il reste toujours le porte-filtres... Dont nous avons vu que la fonction est primordiale.

Si, avec son ticket, vous lui fourguier le mauvais filtre, au spectateur, il aura quelques bonnes raisons de se sentir flouer. Vous irez même jusqu'à lui enlever ce plaisir de jouer lui même avec son porte-filtres, de le garnir comme bon lui semble, de s'y façonner quelques filtres de sa manière à lui... de les superposer, de les éliminer, jusqu'au frisson de l'absence totale de filtre...

Pour tenter d'exposer comment nous-mêmes, ALIS, nous avons envisagé, et entrepris, une pratique du spectacle, disons que nous essayons de travailler sans filtre... donc autour du porte-filtres, autour d'une notion élémentaire du spectacle, autour de cette disposition particulière de l'appareil psychique humain qui fait qu'à certains moments il est en état de perception de spectacle.

Et pour travailler au plus près de cette fonction, il était nécessaire d'échapper à la lourde emprise des moyens conventionnels d'exploitation de l'espace scénique. Nous ne nous sommes emparés que des moyens que nous pouvions immédiatement maîtriser (Le filtre Théâtre est extrêmement lourd à mettre en œuvre. De plus, la technique devant y être transparente elle est d'autant plus difficile à évacuer avec les fonctionnements spécifiques du sens que cela détermine). Pour nous, l'espace scénique à aussi le droit d'échapper à toute norme a priori (dans les limites des facultés de perceptions humaines). Nous affirmons que l'espace scénique offre toutes les possibilités d'expérimentation que l'on n'accorde volontiers qu'aux supports d'expression du plasticien.

Il serait sans doute utile de mettre à l'épreuve la petite machinerie théorique que nous vous proposons, pour appréhender les différents phénomènes qui sont liés au spectacle.

Posons au moins qu'à la lumière de cette conception minimale du spectacle, une redistribution totale de toutes les fonctions de la scène peut s'opérer : les hiérarchies conventionnelles tombent. Tout particulièrement dans la manière dont ce qui est disposé sur scène prend sens : pour nous la «prise» du sens constitue déjà un spectacle en soi;

Dans le même mouvement, tous les systèmes perceptifs du spectateur se remusclent, l'œil et les oreilles peuvent être sollicités dans la «surprise»...

Et pour revenir à l'objet, puisqu'effectivement nous en déplaçons et manipulons sur scène, il n'est pas une figure emblématique de notre travail et ne jouit d'aucun privilège sur les autres techniques que nous employons.

Simplement, il est repéré aujourd'hui comme un indice de quelque chose de différent sur scène, mais il nous semble justement que lorsque l'objet est repéré en tant que tel sur scène, c'est autre chose qui est en cause. Le rapport à l'objet n'en est qu'une manifestation.

*Pierre Fourny — ALIS
décembre 1996*