

# *Spécificité, potentialité, actualité de l'assemblée théâtrale*

## **Introduction au colloque de l'ENSATT, 14 janvier 2005**

Tragédie et comédie, nous a enseigné Aristote, sont arts de *représenter des actions*. ("Ceux qui représentent, représentent des personnages en action" note-t-il d'emblée au chap. 2 de La Poétique. Ou plus exactement : représentent des "agissants" (prattontes) — le grec ancien ne disposant pas d'équivalent de notre "personnage" — des êtres fictionnels qui agissent au sein de la fiction, elle-même inspirée d'agissements réels d'êtres réels).

"Théâtre", du grec theatron, dérivé de thea, "action de regarder", nomme alors en effet le lieu *d'où s'exerce le regard du spectateur*, lequel regard se dit en grec "thêoria" (et prendra même à partir de Platon valeur de contemplation, méditation, spéculation abstraite). La *pratique* de la représentation (laquelle, dans la pensée d'Aristote fond en un même agissement l'action représentée et l'action de représenter) naît donc dans l'attente et la présence d'un regard, dont le grec ancien nous souffle qu'il est *theôria*, vision et prise de connaissance, autant dire *théorie*. Pratique scénique et théorie spectatrice ont donc partie liée, comme le rappelle Denis Guénoun en introduction de son ouvrage "Le théâtre est-il nécessaire ?" : "Cette union procède, logiquement, de ce que cette pratique et cette théorie s'impliquent l'une l'autre. La pratique ne se suffit pas de son auto-effectuation, il lui faut se présenter à un regard qui dégage et découvre ses formes intelligibles. Le théâtre attesterait donc ceci qu'il n'y a pas de *pratique pure*, mais que la pratique (cette pratique-ci, au moins, qui éveille les humains dès leur enfance, en leur donnant la ressource d'apprendre par [re]présentation) veut être considérée, théorisée, connue. De son côté la vision (theôria) ne peut se suffire de soi comme contemplation pure des choses-mêmes dans leur phénoménalité, leur apparaître immédiat, leur présence, mais veut connaître des représentations, des actes mimétiques, des pratiques : des faits composés en histoires. Le théâtre dirait alors qu'il faut à la théorie non pas des choses qui se montrent, mais des histoires actives. Ou : que les choses jamais ne SE montrent (...) mais que la connaissance les saisit comme effectuations pratiques." Que la représentation ait besoin d'un regard pour advenir et s'effectuer, peut paraître *aller de soi* (pas de théâtre sans public, pas de spectacle sans spectateur, etc.), et cela va même tellement *sans dire*, qu'on oublie trop souvent d'y penser, voire de seulement s'en souvenir. La représentation ne va pas *de soi* (ne tire pas sa légitimité d'elle-même) mais de ce qu'elle donne à voir (à connaître) au regard qui la suscite et la considère. Il n'est aucune action de représenter (et par suite aucune représentation d'action) sans une action simultanée de voir et de connaître. La représentation naît donc d'un agencement duel, et c'est cet agencement que je nomme pour ma part *l'assemblée théâtrale*.

Lieu d'où s'exerce le regard du spectateur de la Grèce antique, le "théâtre" s'entend de nos jours comme le lieu où advient la représentation puis, par métonymie, la représentation elle-même, et par extension l'art de la représentation — de la représentation *vivante* par opposition aux formes de représentation reproduite, transportée et/ou différée, que sont la radio, le cinéma, la télévision... Le mot "théâtre" donne donc désormais à entendre simultanément un *lieu*, un *dispositif* dans ce lieu, un *rituel* dans ce dispositif.

### **Lieu**

Le théâtre (entendez la bâtisse) moderne et contemporain se présente sous la forme de trois boîtes gigognes que séparent des aires de circulation et de parcage. Dans la première boîte (le bâtiment), vient s'inclure la deuxième (la salle), dans laquelle on trouvera la troisième (la bien nommée "cage" de scène). Trois autres boîtes annexes, ou succursales, semblent leur répliquer en miniature, dont l'accès, réservé, est généralement protégé par un gardiennage vigilant : bureaux administratifs, locaux techniques, loges d'artistes. La *séparation* (pour ne pas dire la ségrégation) est partout la règle, en lieu et place de la *distinction* des rôles. En ce lieu improbable, et très généralement sinistre, la représentation se donne (cher...) et se consomme.

### ***Dispositif***

Nombre d'historiens du théâtre et de son architecture ont relevé la tendance à l'aplatissement de la scène depuis l'âge classique, si l'on veut bien admettre que la scène dite "à l'italienne", ou la scène élisabéthaine gardaient encore trace de la circularité des théâtres antiques. On passe progressivement et très résolument d'un théâtre où l'on a loisir de *se regarder voir*, et où le lieu du regard jouxte celui de la représentation agie, à un théâtre du face-à-face et de l'atomisation du spectateur — évolution que la seconde moitié du XX<sup>ème</sup> siècle calquera progressivement sur le modèle de la salle obscure cinématographique. *La représentation devient spectacle de la représentation*, l'agissant (l'acteur, mettons) devient comédien, le théoricien devient spectateur, et ce nouvel agencement attelé à la production de simulacre semble donner raison aux préventions de Platon concernant la tragédie, considérée comme illusion trompeuse, tendant à faire passer l'image pour l'idée, et à noyer l'écart entre la chose et son reflet, par des techniques d'autant plus néfastes qu'efficaces. Le lieu du spectacle se donne de plus en plus à contempler comme royaume des apparences et des apparitions, des illusions performantes comme des divertissements efficaces.

### ***Rituel***

Au nombre des rituels composant le rituel théâtral de la fin du XX<sup>ème</sup> et du tout début du XXI<sup>ème</sup>, on retiendra notamment l'usage dit du "noir salle", pratique curieuse consistant à plonger les spectateurs dans l'obscurité, et à inonder simultanément de lumière l'espace scénique, de sorte (croit-on se souvenir dans les écoles de théâtre) à marquer le commencement de la représentation. Le plus souvent, celle-ci est rythmée par un certain nombre de retours à ce noir initial, dérobant momentanément l'action au regard des spectateurs. Ces derniers, massés d'un unique côté de la cage de scène, forment ce que l'usage a désigné par l'expression imagée de "quatrième mur", unique direction prohibée de l'adresse. Le mode d'expression des spectateurs est le rire ou l'applaudissement à l'exclusion de tout autre — sauf à vouloir manifester scandaleusement (le mot, notamment, est proscrit).

Parmi les impasses prévisibles ou les symptômes d'exténuation d'une telle dissociation des pôles et composantes de la représentation, la chimère spectaculaire, à l'heure du numérique 3D, des images de synthèse et du catalogue illimité des effets dits "spéciaux", le dispute à la dissolution du théâtre dans les arts plastiques, et à la neutralisation de la représentation en *performance*.

A l'opposé des lieux, dispositifs et rituels de ce désaccouplement des pratiques et de cette dispersion des corps, les notions de *territoire*, *d'agencement* et *d'assemblée* me paraissent susceptibles d'embrancher une réflexion débouchant sur des perspectives d'action et d'invention renouvelées et remobilisantes.

### ***Territoire***

Le territoire tel qu'exploré par Gilles Deleuze et Félix Guattari est plus tension et flux que zone réservée et mur de séparation. Le territoire de la fiction se superpose pour une part — pour une part mouvante — avec le territoire du réel. La fiction est lecture, cadrage, effectuation du réel. Le réel est fiction, en ce que sa perception n'est exempte d'aucune des élaborations, des organisations qui constituent notre subjectivité. La fiction est production composée, délibérée de subjectivité; la perception est empreinte de subjectivité (et, culturellement, pour une part forgée, conditionnée, induite, par les fictions qui nous ont appris à percevoir et à comprendre ce que nous percevons). De surcroît, il y a échange constant par le jeu d'incessantes déterritorialisations-reterritorialisations : l'intime déterritorialisé en politique par sa représentation publique, est reterritorialisé en libido, en projections désirantes par la songerie de l'assistance. Les territoires de la représentation ne sont pas des lieux clos, des instances immuables : pas de représentation sans assistance. On assiste à une représentation, dont on assiste les acteurs (les agissants). Les acteurs pratiquent (actent) le théâtre, mais la théorie (la *theôria*, le regard de l'assistance) est aussi une action, est aussi part active, voire actante, en tout cas agissante, de la représentation. Cette interpénétration des territoires de la représentation théâtrale, nous dirons qu'elle constitue une dynamique singulière, un jeu complexe fait de tensions et de fusions, de distinctions et de confusions.

### **Agencement**

L'agencement participe de cette dynamique, à l'inverse du dispositif culturel qui fixe et fige les rôles et les identités. L'agencement : *pratique (agissants) / théorie (regardants)*, suppose un mode d'interpénétration, une énergie duelle, absente du dispositif proprement et strictement spectaculaire. La coupure entre l'agissant et le regardant existe bel et bien — est même condition de la représentation — mais participe d'un consensus sans cesse réinterrogé et récusable, faute duquel tout est *joué d'avance* dans un pur rituel de ressassement — à d'infimes variantes près — tout comme dans une cérémonie religieuse. Alors que dispositif binaire ou bi-polaire *spectacle/public* reconduit dans la sphère culturelle le dispositif marchand *producteur/consommateur*, l'agencement duel *acteurs/assistance* = *représentation* pose cette dernière comme action collective au sein de la communauté.

### **Assemblée**

Mouvement, dynamique et action sont donc au principe de l'assemblée, telle du moins que je vous propose de l'envisager. L'assemblée théâtrale est constituée de l'ensemble de ceux qui participent, concourent à la représentation : troupe et assistance, agissants et regardants. Toutes les composantes de cette assemblée sont assujetties, le temps de la représentation, à une totale interdépendance. Régisseurs, spectateurs, écrivains, et acteurs *composent* de concert, non pas une pièce de théâtre (laquelle est écrite, éclairée, incarnée... *composée* par des personnes distinctes) mais sa représentation, laquelle est simultanément suscitée, effectuée et considérée par l'assemblée.

En quoi l'assemblée théâtrale est-elle spécifique ? en quoi n'est-elle pas assimilable à n'importe quelle forme de réunion de personnes dans un lieu public ? en quoi se distingue-t-elle, par exemple, d'un meeting, ou d'une conférence ? Quel est son dessein ? De quels outils spécifiques dispose-t-elle ?

Ce sont là des questions à la fois complexes et premières. Complexes, car appelant d'être considérées sous des angles variés, relevant tant de la psychologie individuelle, que de celle des groupes, de l'étude des êtres et de celle des sociétés, de l'esthétique comme de la philosophie politique. Premières, parce que dépassée la tentation infantile et vaniteuse de paraître dans la lumière au devant de ses semblables (de marquer donc sa différence au sein de la similarité qui constitue l'espèce), les acteurs de la représentation — vous tous, donc — veulent comprendre quelle est leur place et leur tâche au sein de la communauté, à quoi servent les longues heures passées à figoler des constructions imaginaires, et si vaut la peine d'être vécue une vie consacrée à inventer et à représenter de la fiction.

Travaillant à ces questions (comme je vous encourage à le faire), j'examine pour ma part les quelques hypothèses suivantes (avec plus ou moins de fortune) :

— L'acteur de la représentation (je répète que j'entends par "acteurs" tous ceux qui concourent à agir, à effectuer la représentation) est investi de son rôle spécifique au sein de l'assemblée par une délégation implicite de cette dernière. (Guénoun propose "selon la double résonance affinitaire et politique du mot : par *élection*"). Les acteurs de la représentation viennent donc toujours, quoi qu'ils en aient, de la salle commune, de l'attroupement informel du hall, du désordre impatient de la foule, avant que celle-ci ne se constitue en assemblée — de la rue, donc, et non pas de la coulisse, ce qui laisse à entendre : de la vie réelle, et non pas d'un quelconque arrière-monde fictionnel. (A retenir parmi les conséquences collatérales : l'acteur de la représentation n'a rien d'un héros, est même le contraire d'un héros, en tant qu'il est l'expression personnifiée de la volonté de l'assemblée, au lieu que dressé devant elle par sa seule volonté — comme il convient pour un héros).

— Le sens profond de cette délégation, son dessein, n'est pas d'étancher une soif de beauté (quelque sens qu'on donne à ce terme), pas plus qu'elle ne traduit, me semble-t-il, un quelconque besoin de transcendance, de dépassement, de sublimation ou d'exaltation. Je la perçois comme l'expression d'un souci de connaître, l'aspiration à une *connaissance autre* de la condition humaine, du présent et de l'avenir de l'espèce. Connaissance autre que celle attendue de l'étude du genre au moyen des sciences humaines ou cognitives, puisque effectuée par l'outil spécifique, non scientifique, tant subjectif qu'exploratoire, que constitue la fiction dramatique.

En résumé, l'assemblée théâtrale aurait donc ceci de spécifique qu'elle se propose d'examiner collectivement l'état et l'avenir de l'espèce humaine au moyen de la fiction dramatique envisagée comme outil d'exploration et de connaissance.

— Ce travail d'exploration par *le pas de côté* fictionnel (le "détour fabulaire" comme le nomme Jean-Pierre Sarrazac) suppose un *consensus ludique* dans lequel s'origine et s'enracine la part active et déterminante de l'assistance dans l'effectuation, l'accomplissement de la représentation. Faute en effet d'un tel consensus (totalement hérité de l'enfance : "on dirait que je serais Hamlet / on dirait que je te croirais quand tu dirais que tu serais Hamlet"), la survenue du geste mimétique (entendu au sens de la mimésis aristotélicienne : représentation d'action) n'aurait rien que de parfaitement ridicule et d'insignifiant, n'aurait ni forme ni sens. C'est donc bien l'adhésion consciente de l'assistance à un mode exploratoire singulier qui *fonde* et l'assemblée et la représentation.

— Le fait que la représentation théâtrale rassemble acteurs et assistants dans une même espace-temps, confère à l'assemblée ainsi constituée un caractère physique jouxtant la simple réunion de citoyens, ou de représentants de citoyens. De sorte que l'assemblée théâtrale perdure au sein de la cité comme *manifestement* politique, au-delà du contenu même de la représentation, de la portée politique des drames, en tant que rassemblement physique, convoqué, provoqué, d'acteurs concrets de la vie sociale.

### **Potentialité**

Dire la spécificité de l'assemblée théâtrale c'est, nous le voyons, déjà se prononcer sur ses potentialités exploratoire, examinatoire, cognitive... Dire la dimension politique de cette assemblée, c'est dire implicitement la potentialité politique de la poésie dramatique (en tant qu'elle en est l'expression et l'outil spécifique). C'est indiquer réciproquement la spécificité poétique de cette assemblée. Noter l'une et l'autre suggère de qualifier l'assemblée théâtrale d'agencement *poétique*, ou plus exactement à visée, ambition, poétique. Telle me paraît être la potentialité principale de l'assemblée théâtrale que de poétiser la politique et de politiser la poésie. "Poétiser", au sens de dé-réfier, re-mouvementer, re-subjectiver. "Politiser", s'entendant à son tour, comme re-déployer, ré-adresser, mouvement de réappropriation collective d'une méditation interrogative sur l'avenir de l'espèce et de ses sociétés par l'examen fictionnel de ce qui, au sein même de l'assemblée, œuvre à la ruine ou à la prospérité de la collectivité, voire de la communauté.

Au fond, par delà les intrigues, les situations, les enjeux proprement dramatiques, le motif de la représentation (entendons "motif" dans ses acceptions diverses : modèle, sujet, origine, motivation, etc.), le *motif*, donc, n'est autre que l'assemblée elle-même, et la *réflexion* qu'elle embraye est à son tour à entendre dans toutes les acceptions du terme : reflet, pensée.

La potentialité principale de l'assemblée théâtrale serait donc de parvenir à restituer à l'assemblée son statut de *sujet* du politique. Un sujet dé-réfié, ou si l'on veut ré-humanisé, dans son corps, sa libido, ses empêchements, ses contradictions, ses ambivalences, sa complexité. Sujet en tant qu'instance agissante, et non plus foule agie ; plus examinateur collectif qu'objet d'étude ; plus questionneur qu'interrogé.

C'est sans doute, objectera-t-on, faire grand crédit à l'assemblée théâtrale que de lui prêter cette vertu. Aucune œuvre d'art, comme aucune instance citoyenne, n'a le pouvoir de modifier à ce point la donne collective. Mais l'assemblée théâtrale participe d'un champ de pratiques infiniment plus vaste qu'elle, qui toutes oeuvrent obstinément à replacer l'individu et les groupes concrets au cœur de l'interrogation sur leur condition et leur devenir. En ce sens, l'assemblée théâtrale trouve à s'accorder à des pratiques aussi diverses que la psychothérapie institutionnelle, les universités populaires, les comités de quartier, etc., qui toutes visent à leur manière et dans leur champ spécifique à restituer aux groupes leur statut de sujet dans un contexte de gestion des populations (la fameuse *gouvernance*), et de "temps de cerveaux disponibles" (ce qu'est devenu, conformément aux mots qui le disaient jadis, le "commerce humain", au principe de la communauté des hommes). Pour le dire autrement, ou d'un autre point de vue, il n'y a pas la coupure qu'on veut bien croire, ou qu'on veut instaurer, entre, par exemple, telles pratiques sociales de réappropriation de l'initiative citoyenne, et la pratique de re-subjectivation collective à laquelle nous invite, pour peu que nous le voulions, l'assemblée théâtrale.

### *Actualité*

L'actualité — c'est-à-dire l'avenir — de l'assemblée théâtrale serait donc, outre son formidable et renouvelé potentiel poétique, poétique, de résister à la virtualisation du collectif et de l'échange. L'assemblée théâtrale objecte au mirage du village global, lequel village, figure de proue d'une économie de l'absence des corps, s'expande indéfiniment comme un lieu d'autant moins limité que sans lieu, simulacre de *tissu* social (le "net", la toile), tissé de corps décorporés, de distances abolies, certes, mais, corollaire, de non proximité réelle, donc de socialité abstraite, du moins aseptisée (sans odeur, sans épiderme, voire sans ... conséquence ?).

Loin de moi l'idée qu'Internet, qui a indiscutablement montré sa capacité à déborder les dispositifs de contrôle centralisé de l'information et de circulation des idées, et par conséquent son potentiel subversif, présente un quelconque caractère d'antinomie avec les assemblées concrètes (il en a maintes fois facilité la réunion – cf. les rassemblements altermondialistes). Mais l'assemblée théâtrale contribue à la critique permanente de telles machines abstraites, et devrait nous permettre d'envisager leur subordination à des utopies de partage et d'harmonie planétaire, plutôt qu'à des frénésies communicationnelles sans autre contenu réel que la jouissance éphémère de la seule connexion. Il est clair que l'assemblée théâtrale s'offre comme antithèse, pour ne pas dire comme antidote, au "chat", au bavardage divertissant. L'assemblée théâtrale n'a pas pour fonction de "tuer le temps", mais de le penser, de le peser, et de peser sur lui, en tant qu'elle l'envisage comme cours de l'Histoire, tresse d'histoires d'êtres singuliers tressant l'Histoire collective.

A l'heure de ce "tout communicationnel", ou plus exactement de ce tout "connexionnel", ou disons "conjonctif", l'actualité de l'assemblée théâtrale consiste pour une part à interroger la connexion dans ses dimensions inductives. Quelle socialité, ou mime de socialité est induite par une technologie entièrement centrée sur le commerce des apparences ? Il demeure par exemple beaucoup plus aisé d'envoyer un autoportrait (quelque "poids" que pèse une image numérique) qu'une motion pour un congrès (quelque quasi absence de "poids" que représentent quelques feuillets numérisés). Cette inféodation croissante de la connectique sociale aux impératifs du commerce, c'est-à-dire de la consommation instantanée, facile, ludique, et consensuelle, appelle des contre-feux au rang desquels l'assemblée théâtrale fait figure d'archétype.

Par ailleurs, le mur d'images qui nous sépare du monde en prétendant nous y relier, installe une permanence des représentations majoritaires dont il devient extrêmement difficile de se déprendre — tout au moins de se distancier. Une autre actualité de l'assemblée théâtrale sera donc de participer d'une critique en acte de ces représentations. Critique minoritaire des représentations majoritaires (à dominante consensuelle, uniformisante, massifiante, conformiste et infantilisante), la représentation théâtrale, née d'une assemblée concrète, active et méditante, peut reprendre à son compte cette façon de mot d'ordre du sociologue Pierre Bourdieu : "Agir sur les groupes en agissant sur les représentations et en particulier sur celles qui font agir les groupes".

Cette dernière invitation me paraît provisoirement propice à boucler ce premier tour de piste sur la question de l'assemblée théâtrale, en ce qu'elle réunit regard et pratique sous la bannière unique de l'action. L'assemblée théâtrale, envisagée comme action poétique, est à revivifier sans cesse et toujours urgemment, dans la mesure où les signes par lesquels elle manifeste sa spécificité, sa potentialité et son actualité ont tôt fait d'être neutralisés par l'usage, le rituel, les conventions — un peu comme ces manifestations affadiées en défilés, pour ne pas dire en processions. Il est de la responsabilité première des gens de théâtre — des acteurs de la représentation — de se soucier hautement et constamment des formes propices à conserver le théâtre en alerte, à re-manifester (rendre à nouveau, et nouvellement manifeste) la stupéfiante radicalité de cet agencement poético-politico-fictionnel inventé il y a quelque vingt-cinq siècles, et qui conserve aujourd'hui, pour peu qu'on y prenne garde, toute sa pertinence et sa nécessité. Renouer avec les *fondamentaux* du théâtre, ce n'est pas professer un *fondamentalisme* rétrograde, mais tendre à *refonder* sans cesse notre pratique; c'est travailler les signes, l'architecture, les concepts qui posèrent les *fondations* de cet art singulier entre tous — cet art qu'inventèrent des enfants en charge d'une planète si complexe et si vaste qu'elle ne pouvait avoir été conçue que pour satisfaire aux appétits ludiques des dieux. Vint le jour où les dieux délaissèrent leur jouet, soit qu'ils en fussent lassés, soit que le jouet se fût perdu dans quelque coin

obscur dérobé à leur vue, soit qu'ils en vinsent à l'oublier tant il n'était somme toute qu'un jouet parmi tant d'autres... Dès lors, les enfants qui peuplaient le jouet comprirent qu'ils ne pouvaient plus compter que sur eux-mêmes pour assurer leur survie. Ils se détournèrent des dieux, les tenant désormais pour des gamins capricieux, insupportables, et ce faisant ils inventèrent l'âge adulte. Les adultes, se sachant inventés, inventèrent à leur tour le théâtre, afin de se représenter ce qu'ils étaient, et de pouvoir en juger sur pièces.

Ils s'assemblèrent, et ils pensèrent : "A présent, voyons voir".

Enzo Cormann