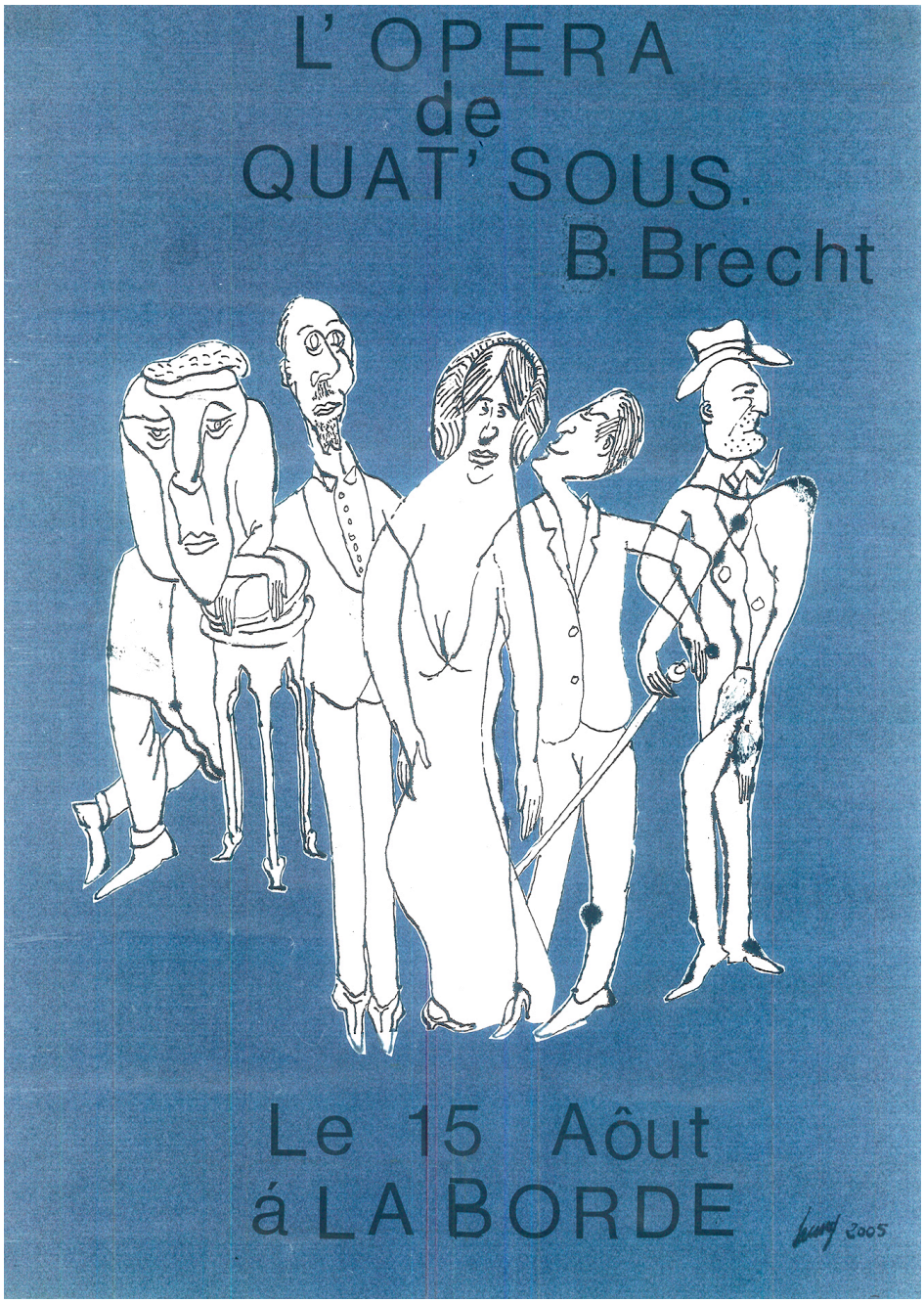
LA FONCTION DU THEATRE (A LA BORDE)

JEAN OURY
et Alexis Forestier

Conversation à La Borde
les 3 et 4 octobre 2009



Affiche de ***Jean Launay***

pour *l'Opéra de Quat' sous* à La Borde le 15 aout 2005

Fonction du théâtre (à la Borde)[1]

Cette conversation à deux voix, menée en octobre 2009, prend pour prétexte la *Fonction du théâtre à la Borde*. Elle est le préambule d'une série de dialogues qui ont eu lieu par la suite jusqu'en juin 2010. Imaginé en écho à l'Opéra de Quat'sous[2] à la Borde dans une mise en scène d'Alexis Forestier en 2005, cet échange de paroles est la marque d'une complicité tenace et discrète entre Jean Oury et A. Forestier, amorcée en 1997, inscriptions dans le *hors-temps* de la borde autant que celui du théâtre, dialogue qui construit également un *hors-champ*, indique certaines lignes de fuite aux prises avec les deux territoires assignés, rapidement contournés pour mieux laisser apparaître dans le retrait de la présence un paysage commun, non frayé jusqu'alors, à la lisière de deux pratiques distinctes. Cette *polyphonie*, parce qu'en « première approximation une multiplicité de voix » est à la recherche de points de convergence et d'une *autre scène* sans doute, celle de la rencontre, avec cette part d'étrangeté irréductible qui en délivre le caractère indiscutable.

Dialogue les 3 et 4 octobre 2009.

Le semblant

Jean Oury : Comment situer ça ? parce que le thème, c'est le Théâtre à la Borde, mais ça dépasse largement…

Alexis Forestier : En effet largement. Il me semble que la scène d'aujourd'hui, en quête de nouvelles formes, de nouvelles théâtralités – on parle de *théâtre post-dramatique* – recherche la possibilité de faire l'expérience du monde en tant qu'il n'existe pas encore ; il s'agit de rendre perceptible, palpable, l'apparition d'un paysage qu'on ne peut toucher, dont on ne peut parler, pour ainsi dire, que si l'on en fait l'expérience concrète. Or finalement cela rejoint ce que vous dites de la Psychothérapie institutionnelle, d'une certaine manière – il faut s'avancer prudemment – en ce sens que cela n'existe pas si on n'y est pas…

J.O. : Ca n'existe pas si on n'y est pas, c'est quand même une prise de position importante, c'est pour éviter de chosifier, il n'y a pas d'en-soi ; ça rejoint la position analytique au sens très large du terme, ou même ce qu'on dit sur le plan institutionnel : si on n'y est pas, il n'y a rien. Alors c'est un peu difficile à affirmer parce qu'il y a toujours ce préjugé qui consiste à vouloir chosifier. Si on reprenait des termes de Sartre, on dirait il n'y a pas d'*en-soi* : il n'y a pas d'*en-soi* absolu. Le paradoxe étant de dire : mais quand même, c'est pas simplement parce qu'on y est qu'il se passe quelque chose.

A.F. : C'est ça, on peut très bien y être sans qu'il ne se passe rien…

J.O. : Exactement. Alors c'est là-dessus qu'on reprend les rapports entre le réel, le symbolique et l'imaginaire, mais ça ne suffit pas et c'est là-dessus qu'apparaît, dans la proposition de discussion, le terme de *semblant* ; il faut le définir à sa façon, ce n'est jamais fini de définir *le semblant*.

A.F. : Comment le redéfiniriez-vous justement ? est-il possible d'en parler en imaginant qu'il puisse s'articuler à la question du théâtre, à des aspects qui concernent la venue d'une théâtralité, la dramaturgie…

J.O. : Cela m'est non pas difficile, mais enfin je ne suis pas au centre de la question ; le théâtre je ne le connais pas bien, il faut dire les choses comme elles sont quand même. Quand on dit : si on n'y est pas, il n'y a rien, mais si on y est, il peut se faire qu'il n'y ait rien non plus ; donc c'est autre chose et c'est en cela qu'on a recours à cette notion extraordinaire de Lacan, du *semblant*. *Le semblant*, c'est ce qui permet

qu'il puisse y avoir du sens – même d'une façon très traditionnelle maintenant –c'est *le semblant* qui est l'agent, ou l'inchoatif… mais il n'est pas étranger à ce qui va se tisser. Alors c'est un peu gros de dire le « lien social » comme le dit Lacan – le lien social et le sens – du fait que *le semblant* est lui-même en position inchoative : l'agent du discours. Mais, en tant que *semblant* ce n'est ni le signifiant ni le signifié, ce n'est ni le symbolique, ni le réel, ni l'imaginaire. Par contre, c'est ce qui permet peut-être une possibilité de manifestation, si on peut dire les choses un peu bêtement.

A.F. : Une manifestation de présence en somme, une possibilité d'apparition…?

J.O. : Il me semble que ça touche, d'une façon un peu stéréotypée, à ce sur quoi j'insiste tout le temps et qu'on traduit par le mot *déclosion*. J'insiste beaucoup sur *Unverborgenheit* : déclosion, l'apparaître du retrait, et puis Francis Ponge, *l'élan retenu*…

A.F. : *L'élan retenu*, c'est un aspect essentiel ; le théâtre aujourd'hui, à travers toutes les recherches dont il fait l'objet, est concerné par cette dimension pré-représentative, ou pré-intentionnelle, par cette nécessité de laisser advenir avant tout la présence ; le théâtre n'est plus seulement le lieu d'un enchaînement dramaturgique, assujetti à quelques présupposés de sens. Ce qu'il cherche à nommer ou à faire advenir n'est pas nécessairement tendu vers une résolution souhaitée, qui répondrait à une logique linéaire ou intentionnelle, de sens, d'information… ce n'est pas si nouveau, les avant-gardes ont elles aussi interrogé la possibilité de se maintenir en-deça d'une certaine intentionnalité, ce qui entraîne une relation nouvelle quant à la venue possible du sens…

J.O. : C'est ce que vous dites à propos de Brecht…

A.F. : A propos de Brecht oui, mais je pense aussi à un mouvement de l'avant-garde russe qui se nomme *Oberiou,* et qui inclut le théâtre dans le champ de ses recherches. Dans un de leurs manifestes, les membres de l'*Oberiou* sont préoccupés par ce qu'ils nomment le *sujet scénique* : ils mettent en place un sujet dramaturgique mais ce n'est pas ce qui les intéresse. Ce qui les anime est ce qui peut apparaître dans l'expérience qu'ils font de la représentation, donc c'est au cœur de ce qui se passe, de ce qui se joue, dans l'expérience immédiate de l'espace théâtral que loge *le sujet scénique*, c'est sur le vif, dans le vif de l'action scénique, mais on ne peut en présupposer en terme d'intentionnalité ou de dramaturgie. Cela a-t-il à voir avec *l'élan retenu*, *la procédure d'émergence* ? L'expérience de la scène serait ce mouvement en vue de l'émergence d'un sens voilé, d'un sens immanent à la représentation, lequel affleure de par les composantes hétérogènes que l'on met en présence; ça rejoint peut-être une des questions qui est celle de la *fonction pathique* du langage théâtral…?

Entre

J.O. : Oui, oui, oui, c'est à ce niveau aussi. La *fonction pathique*, qui n'est pas gnosique, c'est ce que dit Weiszäcker ou Maldiney. Je n'ai pas relu le travail de Sartre sur l'imaginaire ; il reprend des choses intéressantes et parle justement du théâtre, de la notion d'*Analogon* ; de même je relisais un petit texte d'Artaud et toute sa définition aïgue sur le théâtre…

A.F. : Pour en revenir à *l'Oberiou*, ce mouvement russe, on peut dire que les positions d'Artaud sont très proches quand il se demande si on ne peut pas être à la recherche d'un événement théâtral pur, c'est à dire se situer dans une forme de disponibilité, une dimension d'accueil, d'ouverture à ce qui arrive, à ce qui apparaît…

J.O. : C'est ça, c'est ça, et à ce moment là, il n'y a plus tellement de distinction entre le spectateur et l'acteur…

A.F. : C'est *entre* que ça se passe…

J.O. : Voilà *entre*, c'est compliqué là ; c'est *Zwischen* : *entre*. Et alors on touche là quelque chose qui, en japonais, se nomme *Aïda*, c'est un peu du même ordre. *Aïda* part d'un mot japonais qui est un peu vieilli qui est *ma*, le *ma*. Et le *ma* dans l'acception un peu kantienne, à la japonaise, ça peut être résolutif ou actif entre le noétique et le noématique. Tout ce qui se passe *entre* ce qui peut sembler abstrait et la réalisation noématique ; or là, tout ce passage, c'est *ma*, c'est une forme non pas d'énergie, on ne peut surtout pas le chosifier… c'est *l'entre*, c'est l'énergie de l'*entre*, entre noétique et noématique. Et c'est là qu'il place – je parle de Bin Kimura – quelque chose de l'ordre, curieusement, de l'intentionnel ou de méta-intentionnel…

A.F. : C'est méta-intentionnel ou pré-intentionnel ?

J.O. : C'est méta-intentionnel…

A.F. : D'accord oui, or dans un travail théâtral, on côtoie nécessairement un espace-temps qui se situe *entre* le noétique et le noématique, c'est à dire *entre* le processus d'élaboration, ce qui conduit vers l'œuvre à venir… et l'achèvement dans la forme ; et c'est quand on touche à cette possibilité de séjourner dans l'intervalle que s'impose la nécessité de cette dimension dont vous parlez, que je nommais un espace pré-intentionnel ; il s'agit alors de se préoccuper du chemin à parcourir plus que de la finalité, pour parvenir à occuper cet *entre* en tant qu'il est un espace transitoire…

J.O. : Voilà, oui, c'est à peu près ça et alors il ne faut pas tomber dans l'illusion un peu populaire que ça peut se partager. Je veux dire par là qu'on ne résout pas la distinction entre l'acteur et le spectateur, mais c'est l'*entre*, entre les deux…

A.F. : Oui et je me demande comment ce lieu de l'*entre* peut encore être investi aujourd'hui alors même que nos conduites sont conditionnées par les logiques productivistes et toujours tendues vers des finalités. On pourra revenir sur ce point, se demander si à la Borde il y a quelque chose qui s'apparente à ce phénomène dans le travail du théâtre, un espace transitoire en tant qu'il serait possible d'y séjourner. Prenons l'exemple de Brecht, qui inverse quelque peu les paramètres et ne veut plus que le spectateur soit seulement le destinataire mais celui qui va produire le sens, alors même que l'acteur ne sera plus seulement l'interprète mais celui, qui, se laissant traverser par la lecture qu'il a de l'œuvre, va ouvrir cette possibilité d'un éveil de conscience…

J.O. : C'est presque la définition du *Ma* japonais, une sorte d'énergie disponible pour faire émerger quelque chose qui ne doit pas se chosifier. Alors ce n'est pas loin du semblant tout ça, parce que la proposition de Lacan est de mettre le semblant comme étant, non pas la cause, il dit bien : l'agent du discours. C'est à dire qu'il n'y a pas de distinction à faire entre la langue, le langage, dans le sens très vague du terme, et puis ce qui se passe. Il n'y a pas le langage d'un côté et ce qui se passe de l'autre. Et c'est ça *lalangue* en un seul mot qui n'est ni le langage, ni la langue, ni la chose mais ce qui permet qu'il y ait une articulation entre tout ça et ce qui amène le sens…

A.F. : Et le théâtre lui-même existe de par la co-présence et l'articulation des composantes dissociées qui l'occupent ; il n'est pas d'un côté le corps de l'acteur, et d'un autre côté le texte qui aurait un statut de recouvrement, qui serait séparé du reste, mais c'est à la croisée de ces éléments, vers leur point de convergence. Je crois que, quand on parle de composantes dissociées, on peut encore se référer à Brecht. On pourra le laisser de côté plus tard, mais il est à l'origine de la discussion dans la mesure où l'on s'appuie en partie sur l'expérience de l'Opéra de quat'sous à la Borde. Dans de nombreux écrits, je pense à *Davantage de bon sport* par exemple, il précise à nouveau que l'acteur, outre son engagement physique, doit posséder une conscience extrême – sur le plan politique et esthétique – de ce qu'il porte ;

or cette possibilité d'être à la croisée des chemins entre le texte, la manière dont le corps va se mettre en mouvement, l'image dans laquelle il s'inscrit, cette conscience souhaitée, en la personne de l'acteur, d'une totalité incarnée des éléments de la représentation requiert évidemment une certaine rigueur, mais il y a de multiples voies possibles heureusement. La *séparation des éléments* chez Brecht est également et idéalement une pensée qui renonce à-priori à une certaine hiérarchisation des supports…

J.O. : Oui, alors il faut revenir à la borde.

A.F. : Oui alors la première question était : « J'aimerais que l'on puisse parler du théâtre à la Borde, de la fonction du théâtre, y a-t-il dans ce registre un domaine des généralités, des questions que nous pourrions aborder frontalement, de but en blanc, sans préalable et sans détour… », c'est peut-être ce qu'on a dit ? Parce que tout ça existe depuis longtemps tout de même…

J.O. : Oui, mais il y a toujours un risque… il ne faut pas que ça tourne à un théâtre de patronage… il n'y aurait pas besoin de technique, il suffirait d'être spontané… le spontanéisme, c'est la pire des choses. Paradoxalement, on peut dire que pour arriver à être spontané, il faut un travail fantastique. Et on retrouve une leçon très générale: pour qu'il y ait du simple, il faut une complexité incroyable, sinon c'est un simplisme éprouvant. D'où le paradoxe : il ne faut surtout pas non plus virer vers un technicisme, c'est une juste mesure. Mais alors pour *le semblant*, si on veut suivre ce que dit Lacan et cette thématique des discours hystériques, universitaires, etc. on peut dire qu'il n'y aurait rien de tout ça s'il n'y avait pas, initialement, *le discours de l'analyste* ; il n'y aurait pas d'autres discours, ce ne serait rien du tout. Mais souvent on n'a à faire qu'aux autres discours, qui sont déjà falsifiés et le paradoxe est de dire : on va aller directement au discours de l'analyste ! mais c'est justement ce qu'on ne peut pas avoir directement ! Alors, à la place du *semblant*, Lacan met dans ses équations « l'objet *a* » c'est à dire ce qu'il en est du désir, avec le risque que cela comporte. Si on dit : « Ah! bien voilà on va mettre le désir à la place du *semblant »*, l'agent du discours, on retombe dans l'incompréhension dégénérescente de ce qu'a pu dire Lacan, sans citer trop de noms. En disant que le désir, on sait ce que c'est et que c'est lui qui va être l'agent du discours. Ce n'est pas ça du tout ! Ce n'est pas spécularisable, ni même rationalisable, c'est l'objet *a* ou d'une façon plus imagée, ce qu'il appelle dans un commentaire de Platon : *l'agalma*. Mais il ne faut surtout pas le voir, si on vous dit : « Allez, venez voir *l'agalma*… » c'est foutu ! Ce n'est pas pour autant invisible, mais ce n'est pas de la catégorie du visible, donc ce n'est *ni plus ni moins*, alors on pourrait presque dire de quoi s'agit-il ? De quelque chose d'impalpable… Il me semble que j'avais souligné une fois un truc là-dessus, *l'albasticiel*, c'est un mot inventé par Giraudoux dans « Le choix des élus », *l'albasticiel*…,

A.F. : Ce qui ne s'attrape pas, qui est de l'ordre de l'inatteignable…

J.O. : Ca ne s'attrape pas, c'est *l'albasticiel* : « Ben quoi, montre-moi ton *albasticiel*… », ça ne se montre pas, il n'y en a pas, ça n'existe pas.

Stimmung

A.F. : Marie Depussé, dans la seconde partie de *A quelle heure passe le train* , parle de la relation que vous aviez avec Felix Guattari : vous êtes l'un et l'autre devant le théâtre et vous vous dites :
« Quelle merveille, si on pouvait inventer l'objet *b* …» Alors qu'est ce que c'est l'objet *b* ?

J.O. : C'est une reprise, en rapport avec ce que je relatais à Marie. En effet, le 15 août 92, c'est-à-dire quinze jours avant sa mort, il est mort le 29, il y avait une reprise par Félix d'une certaine approche. Par exemple, lui qui ne voulait pas venir du tout au séminaire du samedi soir à la Borde, revenait depuis quelques mois. Il y a même eu un enregistrement de la séance du premier août, extraordinaire, qui est paru dans Chimères. C'est Danielle Sivadon qui avait repris ça, c'est très drôle, très drôle ! C'est là qu'il

dit : « Je suis né dans une boîte de chaussures… » Et alors on reprenait là, le quinze août, assis devant le théâtre, une vague conversation qui s'était interrompue depuis 1965 à peu près, et qui était une discussion à propos de ce que dit Lacan de l'objet *a*, sur le plan des relations inter-individuelles si ça veut dire quelque chose. C'était en rentrant d'un GTPSI (Groupe de travail de psychothérapie et de sociothérapie institutionnelles) , en 65 à Rambouillet. Ce qu'il faudrait pour essayer de comprendre quelque chose dans cette structure, énorme, collective, institutionnelle, c'est de l'ordre de ce qu'on pourrait appeler l'objet *b*… ; alors j'avais même été jusqu'à en parler à Lacan qui m'avait répondu : « Quand vous l'aurez trouvé vous reviendrez me voir… », ça l'avait fait rigoler. Alors on reprenait cette idée là et c'est ce que je racontais à Marie Depussé dans le dialogue, l'objet *b* … Or l'objet *b* ce n'est pas idiot, dans le sens où il y a quelque chose mais on ne peut pas y avoir accès directement, c'est toujours oblique, et on retrouve Tosquelles là, l'oblique, le polyphonique : ça n'est pas direct, surtout avec des schizophrènes ce n'est jamais direct, il faut toujours passer en biais. Or ça, c'est quand même très important, parce que le théâtre peut se situer là, un petit peu… il me semble que dans le dialogue avec Marie je parle peut-être de Giraudoux, de *l'albasticiel* : quelque chose qu'on ne peut pas situer, qu'on ne peut pas prendre, mais qui est là quand même, comme l'objet *a*, il n'est pas spécularisable, c'est la cause…

A.F. : Cela rejoint la question du sens au théâtre, du sens en tant qu'il pourrait être partagé, ce qui apparaît communément en terme de sens, c'est toujours de cet ordre là ; la subjectivité et la multiplicité des regards font qu'on ne peut pas chosifier, objectiver…

J.O. : Exactement et alors en même temps on pourrait dire que c'est une sorte de greffe, dans une structure un peu lourde, institutionnelle, de greffe d'*ouvert* : c'est de *l'ouvert*. Et là on en revient à quelque chose d'absolument nécessaire ; par exemple, les schizophrènes sont fermés, mais si on les met dans une certaine disposition… La *disposition* c'est un terme compliqué. Disposition, je crois que c'est le terme que Heidegger proposait pour traduire le mot *Stimmung.*

A.F. : Oui une certaine disposition d'espace, une tonalité, un espacement…

J.O. : Une *Stimmung* : la disposition. Introduire une disposition pour qu'il y ait quelque chose, non pas qui se démarque absolument, mais qui fasse nuance : une *Stimmung*. Mais une *Stimmung* ce n'est pas un diktat : « On va créer ce matin une *Stimmung*… ! »

A.F. : « On va créer la *Stimmung* idéale… ! »

J.O. : Mais c'est le risque ! On voit bien ça dans les Art-thérapie, dans les hôpitaux, c'est pour ça que je suis toujours très réticent ; ils veulent créer quoi ? « Ah ! ici c'est un espace de liberté, un espace d'expression ! un *espace*… » Ah oui, ils vont greffer de la *Stimmung*…

A.F. : Alors même que la Stimmung est par essence ce qui se déplace, se transforme continuellement, ne serait-ce qu'avec les configurations de présences, ce n'est pas quelque chose qui se décide ni ne se fixe …

Nachträglich

J.O. : Ce n'est pas facile ! Je n'ai jamais pu en discuter avec Jacques Schotte, lui qui connaissait si bien ces termes fondamentaux. Il y a deux termes importants employés par Heidegger en allemand : *Gestel* et *Andenken. Gestel* est très difficile à traduire. C'est en même temps la base, le socle et *Andenken*… c'est penser : Denken. *Le penser* qui est à la fois déjà pris dans le passé mais qui est ce qui n'existait pas encore. Ce n'est pas la pensée de maintenant, c'est tout un travail qui est déjà là ; il y a du Gestel et il y a de l'Andenken…

A.F. : Ce serait ce par quoi on revient vers la pensée…?

J.O. : Non c'est la pensée même… mais qui est déjà là depuis toujours, et peut-être que le théâtre peut se brancher ou s'articuler sur cette hypothèse: ce qui est là depuis toujours et qui n'existe pas encore, mais qui était déjà là quand même…

A.F. : Le *Nachträglich*, il y a un peu de ça, non…?

J.O. : Il y a de ça. *Nachträglich* c'est toujours une reprise, mais c'est seulement maintenant qu'on dit : il y avait… mais si on n'avait pas fait ça, il n'y aurait rien…

A.F. : C'était déjà présent, mais il fallait une remise en mouvement…

J.O. : Ce sont des variations sur le semblant. D'une autre façon on peut dire : le potentiel ça n'existe pas, on ne peut penser le potentiel qu'après, ou dit plus simplement : l'avant ne vient qu'après…

A.F. : Mais dans cette logique qui est celle du théâtre, où l'on ne cesse de se projeter à partir de certaines potentialités, à partir de ce qui est perceptible en amont, que penser de cette dimension de l'achèvement dans la forme théâtrale, d'une certaine clôture qui aurait lieu dans réalisation scénique ? A la Borde par exemple, le fait que le quinze août soit comme un événement institué, cela provoque-t-il un affaiblissement des potentialités, même partiel…

Fabrique du dire

J.O. : Voilà, c'est très compliqué. Ca rejoint la logique triadique de Peirce, la critique du potentiel : il n'y a rien s'il n'y a pas. Ce que dit Lacan, d'une autre façon, est qu'il faut bien différencier la langue de la parole. Mais il allait jusqu'à dire que si il n'y avait pas de parole il n'y aurait rien du tout. Ce n'est pas de l'idéalisme ; si il n'y avait pas de parole, il n'y aurait ni avant ni après, ni le *dit* ni le *dire*, ni langage ni *lalangue*, il n'y aurait pas même de monde. Je vais jusqu'à dire: « - Ah bah oui, s'il n'y avait pas de parole, il n'y aurait ni soleil, ni terre, ni rien, ni univers, rien… » Alors justement le théâtre ce serait peut-être de saisir quelque chose qui se tisse au niveau de la parole, même si c'est muet…

A.F. : D'une *fabrique du dire*…

J.O. : D'une *fabrique du dire*

A.F. : D'une certaine *fabrique du dire*…,

J.O. : C'est une *fabrique du dire* actionnée par la parole

A.F. : Ou ça peut aussi être une *fabrique du dire* qui ne passe pas par la parole, mais…,

J.O. : Oui mais c'est toujours par la parole, il y a rien de plus causant que de ne rien dire, il y a toute cette dimension là, c'est un à-priori. Bien sûr qu'on ne peut pas dire que le théâtre est du domaine de la parole, c'est idiot, mais par contre c'est le tissu; c'est toujours la lutte contre la réification. A la limite, rien n'existe au fond, et ce n'est pas un solipsisme absolu : ça n'existe que si on le parle, même en ne disant rien… on retrouve là Decroux ou Jean-Louis Barrault, le mime. Il n'y a rien de plus parlant et ce serait ridicule qu'un mime se mette à parler, mais c'est quand même pris dans la parole…

Reprise

A.F. : Je me demande si on ne peut pas revenir un peu en amont ; la première question était : N'y a-t-il pas une fonction intrinsèque qui opère sur un plan symbolique, c'est à dire « ce que le théâtre peut, ou ce que l'on se représente qu'il contient en terme de possibilité », et ce avant même de s'y engager, c'est à dire un ordre symbolique, indépendant de tout projet déterminé, détaché des contingences et des conditions dans lesquelles il va se pratiquer…

J.O. : Faut réfléchir, je vais ouvrir la porte parce qu'il fait un peu chaud !... en même temps il y a toujours un risque, le risque c'est le glissement vers la stéréotypie, la chosification, des choses comme ça…

A.F. : L'écueil, ce serait de chosifier avant même que cela n'ait commencé ? N'y a t-il pas un risque de cet ordre, la question sous-jacente étant de savoir si cela n'a pas tendance à écarter certaines potentialités autres, au moment où cela se met en place, dans l'énoncé même, quand on dit « - Je participe au théâtre… ! » ce qui fait que certaines potentialités, certaines présences, plus fragiles, vont être momentanément tenues à l'écart…?

J.O. : On peut dire que le théâtre, sur un mode banal, se présente souvent, est vécu dans ce qu'on peut appeler une monstration, avec, sur le plan de la psychopathologie, des malades qui vont jouer le théâtre – parfois c'est extraordinaire : « Ah, il y a le théâtre, on est tranquille ! » Ca marche tant que ça marche et puis il y a un effondrement, mais alors le théâtre peut apparaître comme un support un peu artificiel d'une structure pseudo-fantasmatique et alors là il faut reprendre ce que dit Lacan quand il avait distingué *passage à l'acte* et *Acting-out* en disant que *passage à l'acte* c'est pris dans un système où il n'y a pas de scène, il dit même : « on tombe dans le trou du souffleur… » tandis que *l'acting-out* c'est délimité, il y a une scène, un scénario…

A.F. : Et ce que vous dites aussi: ça appelle une demande de déchiffrement, d'interprétation,…

J.O. : Toujours. Et alors justement, ça se montre une pièce de théâtre ; on peut dire qu'il y a une demande d'interprétation. Tous les spectateurs sont là en position d'interprètes; l'interprète ce n'est pas celui qui joue…

A.F. : Justement ce renversement apparaît comme une évidence…

J.O. : Oui et ce qui a lieu est éphémère ; ça tient tant qu'il y a le théâtre et puis ça s'effondre. Donc ce n'est pas non plus de l'ordre de l'Art-thérapie, de la théâtrothérapie, ce n'est pas une thérapie, ou alors c'est une thérapie pour un ensemble, pour l'agora…

A.F. : Ca soigne peut-être ailleurs.

J.O. : Ca peut même être le contraire, c'est peut-être une exhibition de mauvais aloi. Mais n'empêche qu'il y a quelque chose qui est forcément ouvert… vers des spectateurs, des voyeurs, des écouteurs, des gens qui sont là, il y a du surmoi; on dessine artificiellement une scène, un emboîtement de scènes, comme des scènes de phantasme. Alors *l'acting-out* : il faudrait voir l'histoire de chacun, mais c'est quand même une « structure » avec un scénario, même si c'est un scénario qui n'est pas écrit, stylé, 1, 2, 3… il y a un scénario, et dès lors c'est quand même fait pour être vu, entendu, lu, faut bien qu'il y ait quelque chose…

A.F. : Qu'il y ait un support.

J.O. : Ca s'inscrit. C'est le mot inscrit qu'il faudra reprendre : ça s'inscrit… et on essaie de profiter d'une structure, de ce qui se passe : qu'est ce qui se passe ? Beaucoup de choses, mais c'est du fait même qu'il y a une multiplicité d'occasions, de rencontres ; il y a ce que Michel Balat appelle, en reprenant Peirce à sa façon, une surface d'inscription, en définissant l'inscription. Il parle de *fonction scribe*, en disant que *le scribe*, pendant qu'il inscrit, sait ce qu'il inscrit, mais ne sait pas ce qu'il inscrit avant et ne sait pas ce qu'il a inscrit après : c'est de la pure inscription. Mais si il n'y a pas ça, il n'y a rien. Par contre pour que ça devienne une écriture, c'est là que la logique triadique doit jouer : il faut qu'il y ait un interprétant.

A.F. : Qui, lui, sait ce qui s'inscrit…?

Connivence

J.O. : Oui c'est ça et l'interprétant fait que la pure inscription devient écriture, avec son histoire. Alors il me semble qu'on peut appliquer quelque chose comme ça : c'est la logique triadique. Il faudrait reprendre en détail et pour qu'il puisse y avoir ce que j'avais appelé « interprétation du transfert », c'est à dire quelque chose de l'ordre de l'écriture, cela nécessite qu'il y ait une inscription, que j'avais appelé la connivence. Et la connivence c'est ce qui s'inscrit sans que les gens le sachent, mais si il n'y a pas ça, il n'y aura rien après, c'est la toile de fond… Comment le théâtre se place dans ce système là…?

A.F. : Et bien l'interprétant au fond, ce serait le spectateur en tant qu'il est non pas celui à qui on va délivrer quelque chose qui est déjà écrit mais celui qui va mettre en mouvement le sens, faire en sorte que ce qui s'inscrit devienne l'écriture…

J.O. : C'est à dire qu'il y a quand même une certaine rigueur à respecter.

A.F. : Si l'on se situe dans un théâtre qui échappe à l'intentionnalité, il faut tout de même un ensemble de paramètres qui organisent une structure, même si les diverses composantes agissent de manière autonome, dont l'acteur lui-même; celui-ci doit trouver ses propres supports d'inscription sans pour autant que tout soit pré-écrit ou pré-déterminé; c'est à dire qu'il faut maintenir cette ouverture, de telle sorte que celui qui se trouve au-dehors - l'interprétant – soit en situation de circuler, d'entrer en connivence, d'investir ce paysage sur le point d'apparaître, d'en ouvrir le sens, tout en se frayant un chemin…

Effet d'éloignement

J.O. : Oui mais ce qui n'empêche pas que le jeu de l'acteur ou l'acteur lui-même puissent par moment dicter le sens … par exemple dans l'Opéra de quat'sous, à la fin, quand Mackie est condamné, cette référence à Villon, c'est une référence affichée : voilà c'est ça, le spectateur voit ça, c'est presque un forcing…

A.F. : Cela fait partie des effets de la *distanciation* qui agissent parfois comme un commentaire détaché ; il est à la fois question d'interprétation et de décollement, de distance à l'égard de ce qui est interprété ; Brecht appelle ça *Verfremdungseffekt*, ce qui est traduit de différentes manières…

J.O. : C'est à dire l'étranger…

A.F. : Effet d'étrangeté ou d'éloignement ou distanciation.

J.O. : Il joue sur ces tableaux là… ?

A.F. : Oui beaucoup, c'est à dire que l'acteur n'est plus seulement l'interprète, il ne se contente pas d'incarner un personnage, au sens classique du terme, mais il doit également être en mesure de porter un commentaire sur son propre rôle.

J.O. : Ce qu'on voit dans les tragédies classiques aussi…

A.F. : Oui, mais qui généralement est la fonction tenue par le chœur

J.O. : Ou comme au dix-septième siècle, un type qui s'adresse au public : « - Vous avez compris hein maintenant ; voilà ce qui va se passer… »

A.F. : Oui et l'acteur brechtien, en continuelle évolution jusqu'à aujourd'hui, n'a plus à choisir entre l'interprétation et son commentaire, il doit naviguer, osciller entre les deux de la manière la plus subtile.

J.O. : Par exemple dans Antigone d'Anouilh, il y a une adresse au public, il me semble :
« - Voyez le pauvre type, Créon ! Alors qu'est ce qu'il fabrique, celui-là ? » Comme si le spectateur était joué par l'acteur, on peut dire ça : « - voilà comment il faut commenter… »

A.F. : Tout ceci a donné lieu à des spéculations, des controverses et interprétations diverses de même qu'à un rejet aussi durant toute une période où l'on a refoulé ce qui était de l'ordre de la distanciation brechtienne, puis finalement tout ceci est réintégré et ré-apparaît autrement, sous diverses formes…

J.O. : C'est très important ça, surtout ici, il y a de tout ici…

A.F. : Il y avait ici quelqu'un qui est mort depuis, Jean-Luc L. Nous avons eu une belle relation avec lui durant les toutes premières répétitions et le montage de la pièce. II avait une faculté à se réapproprier de manière très subtile et spontanée tout ce qu'il entendait et à le commenter; il commentait ce qu'il percevait des répétitions et de leurs entours et avait surtout une propension étonnante à s'en réjouir… oui, une réelle jubilation à observer et à se saisir de ce qui circulait à la lisière ; on avait imaginé dans les premières répétitions qu'il se place sur le bord de la scène ou qu'il gravite autour et intervienne de cette manière sur le mode d'un commentaire immédiat…

J.O. : Comme le chœur, un chœur antique…

A.F. : Comme un chœur et c'était surprenant, il y a eu quelques répétions où il détachait cette parole qui était la sienne, formée à partir des éléments du texte, à partir de ce qu'il voyait et de ce qui se mettait en jeu ; nous n'avons pas poursuivi dans cette direction parce que la situation s'est stabilisée autrement mais c'était vraiment exceptionnel, quelque chose était en mouvement… et c'était en prise directe sur ce qui avait lieu…

J.O. : Il y a un aspect, comment dire, non pas de catharsis, ce n'est pas si profond que ça, mais il y a des pensionnaires qui ne sont pas bien : ils jouent au théâtre et ils sont bien. Puis après ils ne sont plus bien à nouveau… donc c'est une sorte de parenthèse. C'est un mauvais mot, parenthèse, mais ça peut avoir des effets. Mais parfois ça n'a aucun effet ou parfois même des effets pervers

Paraître du retrait

A.F. : Il s'est encore produit une chose paradoxale avec un pensionnaire qui lui aussi est décédé depuis. Il participait à cette mise en jeu et rapidement s'est senti bousculé au point de ne plus pouvoir revenir vers nous ; mais il n'abandonnait pas la partie et continuait à graviter autour du théâtre ; il assimilait cette pratique quotidienne - la nôtre -, le fait de travailler sans cesse, à des éléments qui chez lui

provoquaient de fortes angoisses, de persécution et autres. Il s'approchait de temps en temps mais il se méfiait et lorsque les représentations ont eu lieu le 14 puis le 15 août, il est venu, il est apparu… Tout cet intervalle, ces hésitations, le fait de rester sur le seuil ont du être terriblement inconfortables et problématiques pour lui, et finalement l'ont conduit à ces moments d'apparition…, à ce phénomène de *corps en apparition*… ce qui était merveilleux pour tout le monde, naturellement

J.O. : Il y a aussi des accidents de travail. Il est arrivé à certains acteurs de ne pas pouvoir se défaire du rôle qu'ils ont joué toute leur vie; or, ici, paradoxalement, chez des psychotiques on risque beaucoup moins ça… sans quoi les gens s'appelleraient par les noms de rôles qu'ils ont joué. Or ça n'apparaît pas, c'est une autre dimension de l'investissement ça. L'investissement! C'est pour dire qu'il n'y a pas de fétichisation, mais ce n'est pas pour autant qu'on oublie.

A.F. : Il y a un jeune homme ici qui, un an après la représentation de l'Opéra de quat'sous, connaissait encore des répliques entières du rôle qu'il avait tenu. C'était étonnant, il suffisait que l'on se croise pour qu'une réplique resurgisse, spontanément…

J.O. : Il y a de l'inscription.

A.F. : Dans la trame de questions que je vous ai confiée, je me demandais si le théâtre parvenait à installer un espace, une scène justement…? et s'il y a l'ouverture d'une scène, est-ce que cela n'opère pas sur le plan de l'imaginaire, avec toutes les spéculations fantasmatiques dont vous parliez, etc… parce que ça met en jeu le désir quand même …

J.O. : C'est difficile là… Il semble qu'il y a des gens qui ont peur de jouer ou de se montrer…

A.F. : En effet oui, quand nous sommes venus les premières fois, j'ai vu à quel point certaines personnes se tiennent à distance et finissent par rejoindre le mouvement ; d'autres au contraire s'approchent jusqu'à un point *avancé* d'inscription et font machine arrière. Beaucoup gravitent de cette manière ; nous avons tenté quand nous étions là pour monter l'Opéra de quat'sous, d'être attentifs à ce type de phénomènes… Nous essayions d'envisager la manière dont il était possible d'accueillir les présences à ce point périphériques ; cela fonctionnait parce que nous étions nombreux et qu' il y avait cette polyvalence, une surface un tant soit peu hétérogène.

J.O. : C'est difficile, surtout que c'est variable d'un sujet à l'autre. On ne peut pas faire de loi générale. D'une façon globale on peut dire des gens qui viennent là – pourquoi viennent-ils au théâtre ? –, même si ils sont un peu forcés, qu'une fois qu'ils y sont, ça marche, ils n'y vont pas à reculons ; mais parmi ceux-là, il doit y avoir une grande variété. Ce sont quand même des gens qui acceptent pour ainsi dire sans négatif de s'exhiber, ou de se montrer plutôt. Alors bien sûr, il y a là toute une pathologie : ceux qui veulent vraiment se montrer pour se montrer, ça c'est plus l'exhibition, mais ça se voit tout de suite…

A.F. : Ce qui me semble important vis à vis de personnes qui se maintiennent à l'écart ou gardent leur distance tout en ayant le désir d'approcher, c'est de tenter de les accueillir à tout moment de telle sorte qu'ils puissent accéder à ce *paraître du retrait*, comme vous dîtes…

Le toucher

J.O. : Voilà, c'est exactement ce que je pensais. Ce qui fait le sens et en même temps la Gestaltung, la mise en forme, c'est l'élan retenu, etc. On voit très bien, par exemple, sur l'ensemble des gens qui jouent le quinze août, que beaucoup en font trop, c'est en excès ! … Pour prendre une comparaison, je pense à des pianistes que j'appelle des athlètes du piano, des acrobates ; ils peuvent jouer n'importe quoi, c'est

magnifique mais, à mon avis, c'est nul dans le sens qu'il manque le *toccar el piano*. *Jouer* du piano c'est ridicule, mais *toccar*, toucher le piano comme on dit en espagnol… et c'est à ce *toucher* là qu'on reconnaît quelqu'un ; même s'il fait des fausses notes, ce n'est pas grave, c'est la façon de toucher. Alors c'est une dimension haptique. Maldiney en parle à propos de la peinture, dans un des passages de *Création et Schizophrénie*. Il y avait une exposition de Fragonard à ce moment là et on insistait sur le fait que Fragonard, il faut le regarder de près : il n'y a pas d'esquisse et c'est dans l'épaisseur des touches de peinture. L'haptique, ça compte beaucoup, pas uniquement dans la peinture. Quand on dit *toccar el piano,* c'est toucher – toucher – or pour le théâtre ça doit jouer aussi, ça se joue dans la gorge même parfois…

A.F. : Oui dans les variations et différences de registre qui vont permettre de creuser le relief, qui vont dessiner les contours…

J.O. : On voit bien, quand quelqu'un lit, si c'est insipide. Dans les congrès ce n'est pas possible, les types se mettent à lire des trucs… Je dis toujours qu'ils feraient mieux de nous les donner à lire…! On ne les écoute pas ! Par contre les points de suspension, les virgules, les prosdiorismes…

A.F. : Et une certaine scansion…

J.O. : Les prosdiorismes, les *entre*, et on en revient au sens,

A.F. : Et à Tosquelles aussi : c'est dans la scansion que se trouve le sens…

J.O. : La scansion oui. Ce que dit Lacan est que le sens c'est *entre*, entre les lignes, c'est le lieu de l'énigme même : c'est entre les lignes. Entre les mots, les ponctuations, c'est là qu'il y a une logique qui apparaît. Celle des quanteurs existentiels et universels au dix-neuvième siècle s'introduit là. C'est une dimension de prise du sens : le sens est pris dans le vide apparent. On voit bien un véritable acteur, on l'entend tout de suite. Quand Garcia Lorca parle de Pablo Casals, il dit ça : le *duende*. Il y a du *duende* ou il n'y en a pas… On pourrait faire intervenir le concept difficile de *duende*. Il faut lire le texte extraordinaire de Garcia Lorca, *le duende*… A propos de la danse Flamenco, il décrit un moment durant lequel tout le monde s'emmerde… puis : Ah! d'un seul coup ! il y a une vieille qui se précipite au centre de la piste… et il dit : « ça y est : *duende* ! » très rare. Eh bien c'est la même chose là, il y a du *duende* ou il n'y en a pas, or le *duende* ça ne s'apprend pas…

A.F. : C'est là tout le paradoxe encore, ce n'est pas dans le spontanéisme non plus comme vous le disiez tout à l'heure, mais ça ne s'apprend pas pour autant…

Une science du silence

J.O. : On peut dire autrement le sens. Par exemple chez Trubetskoy, dans « Principes de phonologie », il y a un chapitre sur *l'oristique*, la science des démarcatifs. On ne peut pas suivre, ils connaissent cinquante, cent langues ces types là. Il fait la distinction entre les intonations : ce qui fait toute la richesse de la parole, ce n'est pas le nombre de mots, mais la façon de les prononcer. C'est par exemple : « Le petit chat est mort… » mais de cinquante manières différentes. Alors il y a des langues avec des inflexions, il faut monter, descendre, etc… ce qu'il appelle les démarcatifs ou l'oristique. Et l'oristique ce sont les inflexions, les arrêts, les suspensions, etc… qui varient d'une langue à l'autre… par exemple tel caractère peut avoir quatre significations différentes, suivant le ton et l'inflexion que l'on donne. Il ne faut pas se tromper ! On traite quelqu'un de vache quand c'est tout le contraire qu'on voulait dire, et bien de même au théâtre, il doit y avoir une science des démarcatifs, infuse…

A.F. : Jakobson ne parle t-il pas un peu de ça ?

J.O. : Il doit en parler bien sûr. L'exemple qu'il donne – *le petit chat est mort* – est un exemple de théâtre quand même : « - vous me jouerez de cinquante manières différentes *le petit chat est mort* ! » On voit bien que ce n'est pas le nombre de mots, c'est le nombre de flexions, de façons de faire, de dire…

A.F. : Ce qui pourrait être en jeu ou en question serait de trouver l'inflexion qui permette d'échapper aux automatismes de la langue. Là nous rejoignons Chklovsky qui était proche de Jakobson et du formalisme. Il parle de défamiliarisation, de rompre avec les automatismes de la perception; s'agit-il de la formation d'une langue qui permette de ré-inventer un rapport au réel, à la manière du Zaoum par exemple ? Pas seulement. Les formalistes parlent aussi des inflexions à l'intérieur de la langue en tant qu'elles permettent d'échapper à un certain conditionnement. Ils s'intéressent à la perception auditive mais introduisent également le point de vue de l'image : lorsqu'on regarde une chose on est en situation de la reconnaître grâce à certains automatismes. On croit *savoir* alors qu'on ne voit peut-être pas réellement ce qui apparaît dans son essence…, comment faire dès lors pour voir à nouveau ce qui se présente à nous, pour entendre avec une oreille neuve ? On peut reconnaître la phrase « Le petit chat est mort » sans l'entendre pour autant ; il y a toute cette complexité là, trouver la modulation comme vous le dites, l'inflexion qui permet ce renouvellement de la perception.

J.O. : Ce serait presque une science du silence, comment pouvoir manier le silence ?

A.F. : Il faudrait demander à Blanchot ! il détestait le théâtre.

J.O. : Il détestait le théâtre…? (rires)

A.F. : Pour lui le théâtre était bruyant, il consacrait sa vie au silence comme il l'a dit, « à la littérature et au silence qui lui est propre…» alors le théâtre…!

J.O. : On pourrait dire, de façon paradoxale que le théâtre est une science du silence… Je cite souvent de Jacques Schotte un mot mal traduit, de Freud: Versagung. Ca avait été traduit par frustration. C'est d'un ridicule. Versagung: "Ver" ça veut dire passer à travers ; "Sagung" le dit, le dict - jusqu'à ce que ça fasse silence. On dit que le but de l'analyse c'est le silence : « - Ca suffit comme ça ! silence ! » Or qu'est ce qui est le plus proche du silence ? c'est le cri, aussi bien de Antonioni que d'Artaud. Quand Artaud se mettait à crier dans le bistrot de Rodez, il gueulait, il hurlait, et Tosquelles attendait : « c'était pour que ça fasse silence…» Or il y a cet aspect : un art du silence.

A.F. : Dans « Le moindre geste » de Fernand Deligny et Jo Manenti, il y a un moment qui me fait penser à ce que vous dites ; le gamin qui tombe dans un trou, et dont le cri se heurte au silence. Puis l'on entend son cri graviter, à intervalles réguliers, dans un paysage qui de toute façon demeure silencieux.

J.O. : Tout à fait, j'en avais parlé un peu dans ces termes quand on a présenté le film avec Maldiney à Marseille; ce passage-là et le silence. On avait parlé du silence. C'est un peu paradoxal, le type qui vient sur scène pour faire silence…? Ça se construit le silence: si il vient et ne dit rien c'est idiot, mais il peut arriver que ce soit bien, ça demande à ce moment-là un don extraordinaire. On voit bien dans certains théâtres ou sur certaines scènes, ce n'est pas insupportable mais presque… ils parlent tout le temps…!

A.F. : C'est de l'extériorité pure, vous voulez dire…

Le réel, le précaire

J.O. : Bien sûr qu'on pourrait penser à Artaud…parce qu'il y a la question du réel qui apparaît là. La question du réel tourne autour de ça et c'est là que le semblant est important : on pourrait presque dire

que c'est ce qui est le plus proche du réel…

A.F. : Comment le réel vient-il se loger là…?

J.O. : Comme le disent Maldiney ou Lacan, c'est justement ce qu'on n'attend pas. Le réel, est-ce qu'on peut dire que c'est un exercice…?

A.F. : Peut-on en faire l'apprentissage, peut-on parler d'une propédeutique du réel ? Bernard Dort qui était un commentateur de Brecht, intitule un de ses écrits :"Vers une propédeutique du réel."

J.O. : C'est ça : « Le réel avec tout ce qui vient s'engouffrer, ce à quoi l'on se cogne sans qu'on puisse le moins du monde s'y attendre… »
Est-ce qu'on peut dire du réel, sans mystifier, qu'il est le maître du théâtre. C'est ce qui est là, avec le risque que cela comporte… On voit tout de suite les gens qui se mettent à jouer, c'est insupportable; ils s'écoutent, ils s'exhibent. On peut dire que le réel est ce qui évite l'exhibition : un peu de sérieux, même dans les choses les plus comiques …

A.F. : Le sérieux et le précaire…la précarité du réel…

J.O. : Ce sont les mots fondamentaux : sérieux, précaire, humour. Mais l'humour est peut-être ce qui permet le passage entre le réel et le sérieux : alors ça ne se fait pas comme ça, ce n'est pas une humeur spontanée. Le théâtre demande une rigueur technique au sens très large. On pourrait dire que c'est intermédiaire entre la *teknè* et ce qu'on appelle la *Phronesis*. C'est très bien traduit par Gadamer, ce n'est pas la ruse mais la sagesse pratique qui s'oppose à la *teknè*. La teknè est bien plus relationnelle, c'est presque de la praxis. La *phronesis*, la sagesse pratique, c'est de pouvoir être en prise directe …

A.F. : Donc cela rejoindrait l'intuition…?

J.O. : Oui, mais une intuition armée, en acte… Par exemple à l'opposé de la *phronesis* il y a le bureaucrate : si un bureaucrate organise une pièce de théâtre, en essayant de rester un bureaucrate, il vaut mieux s'en aller… Autrement dit c'est comme s'il y avait là une fragilité de ce qu'on peut appeler *la scène*, comme Freud disait la « scène du rêve », ou la « scène du fantasme », ou la scène de théâtre. On pourra en parler demain. Je disais il y a trente ans, à propos de notre travail ici qu'il fallait qu'il puisse y avoir une liberté de rencontre, mais en même temps délimitation : j'avais utilisé le mot de « praticable ». Certains ont compris que j'avais dit qu'il fallait construire des praticables… !!

A.F. : Des praticables en effet ! Ça peut servir au théâtre…

J.O. : Ca peut servir, un praticable, il me semble. Il y a la scène mais il y a tout ce qu'il y a autour, les coulisses: c'est ça un praticable, la scène en soi et tout ce qui l'entoure. C'est quand même une forme particulière de praticable le théâtre tel qu'il se fait.

A.F. : A propos de la délimitation, est-ce qu'on pourrait tenter de rapprocher le semblant de la *distanciation* dans le sens brechtien du terme; la *distanciation* comme fonction du semblant, tentative de délimitation avec le réel, éloignement du réel en vue de le rejoindre…

J.O. : Il faudrait voir ce qu'on entend par distanciation,

A.F. : C'est une des traductions de *Verfremdungseffekt* qui a plutôt été traduit comme on le disait par effet d'étrangeté; Il s'agit de se mettre à distance de ce qui est représenté par une sorte de refus d'identification pour mieux toucher le réel ; cela rejoint-il aussi le semblant ? Effet d'étrangeté,

d'éloignement ou distanciation, voilà les trois traductions possibles…

J.O. : Je pense à un très bon texte de Jean-Michel Rey. Il a fait un grand article sur *Unheimlich*. Il dit que c'est un des mots fondamentaux de Freud. Ce qui m'a fait penser à ça, je ne sais plus, c'est peut-être le praticable, la scène…

A.F. : Et puis l'éloignement, ce terme de Verfremdungseffekt, Verfremdung qui est l'étrangeté…

Wesen sauvages

J.O. : Et puis ça met en question tout le problème de l'image, de Lacan bien sûr, mais plus que ça.

A.F. : On pourrait se déplacer vers ces notions là, en rapport avec l'invisible peut-être…

J.O. : Oui *le visible et l'invisible*. C'est Claude Lefort qui avait rassemblé tous les textes de Merleau Ponty. Dans *le visible et l'invisible* il y a *le chiasme*. C'est là aussi qu'il parle des rapports entre ce qui est de l'ordre de la langue, de la parole - ce que Marc Richir appelle « la dictature de l'institution symbolique », - et tout ce qui est de l'ordre du dire. Mais il y a un fossé, un abîme entre la langue qui est le code et puis le langage. Et pour franchir l'abîme - c'est ce qui nous intéresse en fin de compte - Merleau Ponty avait inventé les *Wesen sauvages*; les *Wesen sauvages* de première et de deuxième catégorie. Il me semble que les *Wesen* de première catégorie c'est quand il y a encore des mots qui flottent, comme des oiseaux, alors que les *Wesen* de seconde catégorie c'est quand il n'y a plus rien; ça passe au-dessus de l'abîme qu'il y a entre la langue et le langage, c'est la logique poétique. On retrouve Tosquelles, *la logique poétique,* qui est la plus concrète parce qu'on passe d'un domaine à l'autre, ce qui en général est interdit. Or c'est cet abîme qui est franchi par… les Wesen sauvages; une des fonctions du théâtre serait justement de franchir l'abîme, de passer d'un côté à l'autre, ce qu'on peut retrouver également dans certaines phases du sommeil, dans le rêve: il y a une sorte d'effondrement des barrières et alors là ça passe comme ça, on se réveille, allez ! Mais le théâtre touche à ça…

A.F. : La *défamiliarisation* des formalistes russes n'est finalement pas si loin, pour éviter les automatismes de la perception qui vont de la lecture à la réception du sens et outrepasser ce que l'on reconnaît par habitude, il faut franchir l'abîme, se débarrasser d'une logique coutumière de déchiffrement du réel, et accéder peut-être ainsi à une logique poétique…

J.O. : ça me fait penser à une réflexion que faisait souvent Bonnafé, en Psychiatrie, lorsqu'il disait aux infirmiers: " - Ah oui ! Vous dites et vous croyez que le type en état maniaque est rigolo, qu'il est comique, hein, vous croyez ça: écoutez !" : il prenait le discours du maniaque et il le passait au ralenti, c'était tragique…! C'est pas mal. Cela rejoint ce que je dis à propos des modalités de discours et alors on voit bien là que le rythme, les suspensions, la respiration… les modes de respiration… Et alors là on voit bien que toute cette pacotille de bureaucratie s'effondre complètement…

Poiesis

A.F. : Vous avez parlé hier du *poïen,* si l'on reprenait la trame qui nous a guidé au départ ?

J.O. : Ah *poiesis*…

A.F. : Quelle tonalité, quels chemins vont permettre le *moment pathique*, le moment d'une certaine qualité de rencontre et de présence; je crois que le théâtre ne peut se faire sans cette *logique poïétique*, non seulement créatrice d'œuvre, mais d'existence; il y avait une question qui s'articulait autour de cet aspect des choses :" répond-elle cette fonction à une logique poïétique…?"

J.O. : Oui, justement, ce qui me semble important et qui est en question, aussi bien dans la rencontre que dans le théâtre, c'est quelque chose de l'ordre de la *poiesis*. Je l'articule, d'une façon un peu trop schématique, en reprenant des élaborations de Jean Beaufret… Il s'agit d'un chapitre qui s'appelle *actus et energeia*. Ce mot *energeia* m'a particulièrement frappé depuis toujours. Il paraît que c'est le mot de base d'Aristote, repris par Heidegger dont je cite toujours ce séminaire du 30 janvier 1962: *Zeit und sein*. Après il y a le « tournant », le « Khera » parce que ce n'était pas fini « Zeit und sein ». Là, il met en valeur, à la place de l'être, *Energeia*. Et ce que dit très bien Beaufret quand il parle du scandale de la traduction, du grec au latin, lorsqu'on traduit *energeia* par actus ou par énergie, c'est qu'on passe dans une logique tout à fait différente. C'est repris par beaucoup d'autres…

A.F. : Par Agamben notamment, dans *L'homme sans contenu*, il parle d'Energeia…

J.O. : Et puis il y a également un développement de Françoise Dastur, qui est spécialiste de ces choses là. Ce que je veux dire à propos d'*Energeia* - c'est une vieille discussion avec Maldiney - quand on traduit par l'énergie, ou à propos de Freud, quand on parle de l'énergie libidinale, c'est que ça me semble ridicule. Cela fait plus de cinquante ans que je dis ça, c'est ridicule et obscène: « l'énergie » ! C'est du temps de la thermodynamique, ça sent le pétrole, tandis que l'*energeia* ce n'est pas ça du tout. Reprenons Beaufret : il dit *Energeia* et c'est toujours en dialectique, en couplage avec dynamis. Dans les discussions avec Maldiney, quand je parlais du narcissisme originaire, je disais que c'était le lieu de l'*energeia*. Et lui: « - Ah, vous auriez plutôt dû dire *Dynamis*… » Mais je n'ai pas voulu discuter, il est très fort, et j'ai maintenu par entêtement : *energeia*. Je crois que j'ai eu raison, c'est le lieu d'une dialectique avec *Dynamis*. Qu'est ce que ça crée: ce qu'on traduit par mouvement mais qui est plus que ça : *Kinesis*. Et le tout dans un processus logique aboutit à *poiesis*; là aussi *poiesis* est souvent traduit par produire, mais ça ne tient pas debout, ce n'est ni la création, ni la production, c'est *laisser apparaître*… *laisser apparaître*, entre autre. Mais c'est à peu près ça, la poiesis…

Alors il me semble que le théâtre, la scène, c'est une sorte d'exercice de la poiesis… Ca me semblait important : *poiesis*. Et même dans la conversation, dans le dialogue avec des malades. On peut dire l'art de la conversation. J'ai retrouvé ça sous le terme de « science de la conversation », c'est très subtil, par Gabriel Tarde. C'est bien plus subtil que Durkheim. *La science de la conversation*. il y a des passages extraordinaires. Il va falloir qu'on en cite un, je vais rechercher ça tout à l'heure. Pour en revenir à *poiesis*, pour recentrer sur le problème du théâtre, est-ce qu'on pourrait dire – c'est une question – que c'est un exercice de la poiesis ?

A.F. : Si l'on considère que c'est un exercice de la *poiesis*, étroitement lié à cette dimension d'apparition, cela rejoint peut-être la notion de *Duende* dont vous parliez, ce surgissement de l'inattendu qui requiert une certaine circulation des forces, une disposition, un espacement entre les êtres de telle sorte que se produise cette apparition de la présence, ce qui ne répond pas à une logique performative ou de production ; *une logique poiétique* dans le sens où il s'agit d'un mode de dévoilement. Ce terme de *poiesis*, qui plus est à propos du théâtre, est lié essentiellement à la question de la présence, à cette pour faire advenir la présence, indépendamment de tout sens donné. On rejoint ce que vous avez pu formuler sur un autre plan : que le théâtre, au fond, serait un lieu d'émergence voilé. Le sens n'y advient qu'en tant qu'il circule entre le *producere* – la présence de l'acteur et le spectateur c'est à dire celui qui est du côté de la réceptivité…

Comment/quoi

J.O. : On peut broder là-dessus. Pour recentrer à propos du théâtre, reprenons le terme *laisser apparaître*. Peut-on dire, d'une façon un peu massive: *laisser apparaître quoi ?* Il faudrait dissocier. Souvent on dissocie le *quoi* et le *comment,* mais il semble que dans ces manifestations-là c'et le *quoi/comment*, pourrait-

on dire ! c'est un peu gros…

A.F. : *Comment* ce serait du côté du noétique : *comment on y parvient* et ce serait tendu vers le *quoi* qui serait le noème, l'objet de la représentation. Finalement peut-être que c'est là qu'on achoppe sans cesse, mais on est *entre*, on ne peut pas choisir entre le *quoi* et le *comment*, entre le *comment* et le *quoi*, on navigue dans cet intervalle…

J.O. : Cela me fait penser à Kierkegaard, et la distinction entre l'esthétique et l'éthique. Il dit : l'esthétique c'est du côté du *quoi* et l'éthique c'est le *comment*. Alors sur cette scène - il y a la mise en place d'une scène au fond : la scène du rêve, du phantasme. Comment ça passe de la scène noétique à cette scène sur le praticable ?

A.F. : Ce qui est important en effet c'est le *comment*: comment on va laisser apparaître les choses et ce *comment* va se traduire dans le *quoi*, il va se refléter plutôt dans le *quoi*…

J.O. : C'est le *comment/quoi*, mais le *quoi/comment* je ne sais pas…Ce n'est pas le *quoi/comment*, c'est le *comment/quoi*…c'est drôle ça le *comment/quoi*… on voit bien que c'est un carrefour quand je parlais de Kierkegaard, du fait de la représentation de la scène, c'est une sorte d'articulation entre l'éthique et l'esthétique. On voit bien que s'il n'y a pas ce tressage, ça aboutit à des choses d'une vulgarité étonnante ; on en voit beaucoup…

A.F. : Cela concerne aussi cette dialectique entre les traces du possible abandonné et le possible projeté, le possible dont on a tenté de se saisir ; on rejoint Kierkegaard quand il parle de *l'existence esthétique*. Est-ce bien de ça dont il est question dans la reprise par Tosquelles : possible abandonné/possible projeté… Cela se situerait également dans cet intervalle. Il s'agirait de ne pas effacer complètement ce qui est de l'ordre du possible abandonné, que ce qui est donné à voir, ce qu'on laisse apparaître puisse encore porter les traces de ce qui a été traversé mais n'a pas été nécessairement conservé, chosifié … et là je pense qu'on peut évoquer Ponge ; quand il livre une *fabrique*, que ce soit celle du *pré* ou *le Carnet du bois de pin*, il livre d'une certaine manière ce qui aurait pu être abandonné, ce qui participe à la recherche, donc au mouvement noétique. Et souvent ce à quoi il aboutit, par exemple le poème du *pré*, est une sorte d'appauvrissement, de réduction, parce que se sont perdues en chemin toutes les traces constitutives de cette hétérogénéité, cette disposition si particulière de strates, d'éléments qui ont permis à un moment donné l'ouverture du sens. C'est extraordinaire dès les premières lignes de *La fabrique du pré*, quand il parle de la jouissance présomptive liée à cette vision première du pré : en très peu de mots, il donne accès et touche à l'essence de ce qu'il cherche à nommer, mais en même temps se refuse à cette possibilité en livrant le processus interminable, cyclique qui le conduira vers le poème, la réalisation noématique du poème… je ne sais pas on s'éloigne, peut-être un peu.

J.O. : Non non non, c'est pas mal, on ne s'éloigne pas tellement … Parce que la Fabrique du Pré peut-être transposée: le Pré c'est peut-être aussi bien la scène…

A.F. : C'est la scène, à mon sens et c'est pour ça que je vous disais à quel point cela comptait. J'ai découvert *La Fabrique du pré* en lisant *Création et Schizophrénie*. Il a fallu que j'en passe par là pour aller retrouver Ponge, mais à l'arrière plan de la lecture il y avait la scène, ce lieu qui devient une sorte de *terrain préparatoire*.

J.O. : Comme il le dit, c'est « la pré-position par excellence ».

Précaire

J.O. : Il y a un terme que j'ai souligné bien sûr, dans ce passage : « Peut-on attendre de ce théâtre

labordien, théâtre bref dans sa construction et son déploiement temporel, circonscrit dans le temps, incertain et précaire – c'est le mot précaire qui m'arrête – qu'il permette une propédeutique de la réalité, un apprentissage du réel, etc…» Incertain et précaire.

A.F. : Je crois que le théâtre ici est forcément précaire…?

J.O. : Forcément, mais c'est un mot de base ça, il me semble. Mais je ne sais pas comment ça se dit en allemand…? C'était un des mots préférés de Freud,

A.F. : D'une manière plus générale, si le théâtre n'est pas précaire, s'il se refuse à la précarité, il ne peut permettre un apprentissage du réel…

J.O. : exactement, il faudrait le développer mais c'est ça.

A.F. : Sans cette dimension essentielle on en vient à tout border dans un but qui est celui de la maîtrise de tous les paramètres et de l'assurance de leur stabilité, avec un seul discours : celui de la professionnalisation ou de la spécialisation. C'est ce qu'on voit la plupart du temps dans les logiques de construction ou d'élaboration de projets de théâtre. Il y a dans cette vision des choses un refus de la précarité, des logiques à l'arrière-plan qui ne sont que logiques de production, de stratégie, de montage financier, (de rentabilité) et qui se traduisent par la volonté de maîtriser un espace qui en l'occurrence n'est plus du tout un *pré*, une surface invitante en ce qu'elle permet l'émergence ou le surgissement de l'inattendu… mais en revanche on a créé un espace complètement circonscrit, verrouillé, c'est le verrouillage…

J.O. : « Précaire », c'est un mot fondamental… Je suis allé au Brésil, à Sao Paulo, en septembre 2009, invité par un groupe extraordinaire qui pratique le théâtre et beaucoup d'autres choses. Ils m'avaient invité pour parler, en particulier de Jean Vigo, du film « Zéro de conduite » que nous avons repassé en présence de notre amie, écrivain, Lygia Fagundes Telles… Ils avaient travaillé d'abord dans un hôpital puis ils se sont « émancipés ». Ils vont aller prochainement à Helsinki… Quand je suis arrivé, ils étaient en train d'adapter en brésilien une pièce de Joyce. On m'a demandé : « - Quand vous parlerez, que voulez-vous ? un fauteuil ? », « - surtout pas ! », « - Une chaise, un bureau ? », « - Ah, non ! », « Une petite table, une lampe ? », « - Je n'ai pas besoin de lampe car je ne lis rien ! »… Il y avait une grande pièce, avec du matériel de théâtre, des sièges, des coussins par terre …
On a mis la petite table un peu en biais. Il y avait une jeune femme, qui doit diriger pas mal de choses, d'une finesse extraordinaire, fragile. J'ai appris qu'elle vit à Paris, mais qu'elle est d'origine argentine ; elle donne des cours d'esthétique, de « théâtre », je ne sais où… A la fin, on a parlé et elle m'a dit : « Précaire »… Elle avait senti le *précaire* dans la disposition même de l'espace dans lequel je m'étais mis, à ma demande. Alors elle m'a donné ça, un livre « précaire ». Vous pourrez le regarder. Elle a mis longtemps à l'écrire …. Elle a marqué : « Pour circulation à La Borde » (elle y est venue une fois, rapidement). « Exemplaire 10/10 pour la précarité qui nous fait renaître…» Je n'ai pas eu le temps de le lire….

A.F. : C'est le sentiment de la vision soudaine du pré dans sa précarité dont parle Ponge et qui le fait renaître au *pré de l'abandon*, il dit: « La platitude d'abord ayant été dite, la verticalité de l'herbe nous ressuscite. » Puis : « Le découragement ayant été propice à la prise de conscience de la platitude du pré, la conscience soudaine de la constante insurrection de l'herbe nous ressuscite. »

J.O. : Bon alors là il semble que c'est un exercice permanent de précarité et alors la pire des choses c'est quand ça s'installe… c'est là que c'est un piège, parce qu'il y a de fausses précarités .

A.F. : Ce qui compte c'est la surface d'accueil, la disposition…

J.O. : Comment ça se pose…

A.F. : Dans quel espace ça a lieu…

J.O. : C'est pour ça que je parlais du mot Gestalt hier, le socle, le socle noétique, comment ça se pose, comment c'est disposé…

Hors-temps, instant et œil de voir

A.F. : Vous connaissez cette notion du Witz, chez les romantiques allemands, le Witz c'est à la fois le trait d'esprit…

J.O. : Oui c'est le trait d'esprit…

A.F. : Mais en même temps quelque chose qui aurait à voir avec une sorte d'intuition instantanée, d'évidence, qui permettrait un point de rassemblement à partir d'éléments hétérogènes, disparates, le Witz, ça se prend là… j'avais rapproché ça un peu rapidement de ce dont vous parlez qui est *le moment cosmogénétique* dont fait mention Paul Klee ; un point de rassemblement dans le chaos. Il y a un chaos initial, une instabilité et pour échapper à la seule précarité il faut viser un point d'unification soudaine… ce phénomène relève-t-il essentiellement de la disparité et de l'hétérogénéité…? est-ce que *le montage de l'hétérogène*, l'hétérogénéité des présences permet toujours qu'advienne ce point de rassemblement, ce point de congruence ou de convergence…? Tout ceci est en question dans cet exercice périlleux qu'est le théâtre…?

J.O. : Oui c'est ce sur quoi insiste beaucoup Maldiney à ce sujet. Paul Klee, « le point gris », qui saute par dessus lui-même, c'est à dire qui créé non pas l'intervalle, même pas la différence, c'est trop lourd ça… mais que le chaos n'existe qu'à partir de, c'est toujours rétroactif. Il n'y a pas le chaos et puis après l'existence, autrement dit c'est toujours Nachträglich, c'est toujours après-coup. S'il n'y avait pas l'existence, il n'y aurait pas plus de Chaos que rien du tout. C'est pour ça que je dis que l'avant ne vient qu'après, mais on pourrait répondre à l'envers : l'avant ne vient qu'après mais le mot même, « après » suppose qu'il y ait un avant mais qui n'y est pas. C'est ça, Paul Klee, comment pouvoir représenter ce qui n'existe qu'une fois qu'on l'affirme ? C'est la même logique que Peirce, sur le potentiel…

A.F. : On touche au théâtre parce que justement, ça ne procède pas d'une affirmation mais il y a une nécessité à faire l'expérience de la représentation. Ce que nous disions au commencement : « On ne peut pas en parler, ni l'affirmer sans en faire l'expérience…»

J.O. : C'est ça, mais ce qu'on peut dire sur un autre plan c'est que le théâtre est de l'ordre du hors-temps. Paradoxalement est-ce que ce n'est pas un exercice sur cette chose non-situable qui s'appelle le *maintenant* ? C'est pas le présent ça, c'est mystérieux - *maintenant* - il faut reprendre depuis Parménide et compagnie… Ne pas confondre le *maintenant* et le présent. Le maintenant ce n'est ni le passé ni le futur…

A.F. : C'est au moment ou ça a lieu…?

J.O. : Et ce qu'on pourrait dire, d'ailleurs il me semble qu'en grec on dit le *parfait*. Ce n'est pas l'imparfait, le *parfait*. C'est ni du passé ni de l'avenir. Le *parfait* c'est le temps de l'épique. « A ce moment là, Agamemnon arriva…» c'est quoi « à ce moment là » ? ce n'est pas plus maintenant que dans le passé, etc. Il me semble que c'est « le temps » du théâtre épique. Il faudrait relire Steiger… Mais dans Maldiney, dans *Aître du langage*, il y a toutes les références, certainement. Mais c'est important de voir

quels sont les rapports entre le parfait, le pré, la scène… le précaire aussi…

A.F. : Si on voulait se rabattre sur ce qui a lieu à la Borde, est-ce que le temps du théâtre ici construit un hors-temps à l'égard du temps Labordien, est-ce qu'il découpe quelque chose de particulier dans le temps Labordien, est-ce qu'il se joue un temps parallèle, ou est-ce qu'il participe du temps Labordien …? J'ai l'impression qu'il créé un hors-temps à l'intérieur de la temporalité qui est celle de la clinique…

J.O. : Oui, on pourrait presque dire un hors-temps fragile…

A.F. : Avec une précipitation accrue, un resserrement et puis un temps qui se dilate après-coup…

J.O. : Ah voilà, c'est cette phrase là, j'espère qu'elle n'est pas tronquée, c'est Gabriel Tarde: « Ce principe essentiel, si volatile, la singularité profonde et fugitive des personnes, leur manière d'être, de penser, de sentir qui n'est qu'une fois et n'est qu'un instant. » C'est dans *les lois de l'imitation*…

A.F. : D'une certaine manière le Witz est assez proche : l'instant. Vous, vous dites *l'instant de voir*, c'est autre chose encore…?

J.O. : Non, mais c'est du même ordre;

A.F. : C'est du même ordre le *Prekoxgefühl…?*

J.O. : C'est du même ordre. De même si on prend cet exemple-là : on visite une galerie de peinture, on passe comme ça, et d'un coup on est attiré, on peut dire par le regard latéral presque, périphérique : « Ah, c'est là ! ».

A.F. : Vous savez que je travaille avec André Robillard depuis un moment, c'est une parenthèse. Quand il monte ses fusils, je l'ai vu en monter beaucoup en étant auprès de lui, en tant qu'assistant - le rôle d'assistant me plaît beaucoup ; Agamben parle de ça, l'assistant, qui est la figure d'une relation à ce qui se perd. Dans le langage qui est le sien, André Robillard, lorsqu'il place les éléments sur les fusils et considère qu'un équilibre est trouvé, qu'une pièce peut prendre place, il lui arrive de s'exclamer : « - Ca y est, c'est là! » Et il m'a dit une fois: « J'ai l'oeil de voir…! » C'est magnifique ça : l'oeil de voir…

J.O. : Ah voilà, c'est magnifique

A.F. : Ce n'est pas *l'instant de voir*, c'est *l'oeil de voir*…

J.O. : Ah c'est du même ordre.

Sinthome

A.F. : Si nous poursuivions, nous pourrions peut-être nous hasarder ; il y avait dans la trame initiale cette question un peu risquée, voire périlleuse :

> *Est-ce que la fonction du théâtre ne serait pas alors de nouer, de parvenir à faire tenir entre eux, au niveau de la présence, de l'existence,* le réel, le symbolique et l'imaginaire.

On pourrait se risquer à rapprocher cette fonction du *sinthome* au sens de Lacan, le théâtre aurait-il cette fonction particulière de nouage…?

J.O. : Oui, en arrivant au quatrième terme, quand ça se disloque - *symbolique, imaginaire, réel* . Si ça se

disloque, il y a un autre terme, et justement le théâtre serait dans ce monde disloqué…

A.F..: Un point de rassemblement possible…

J.O.: Ce serait le *sinthome*, le quatrième ! Autrement dit le théâtre reste cette fonction de nouage : c'est noué, il n'y a rien à dire, c'est parfait…! « En tant que surface de projection, et tiendrait lieu de ce quatrième terme…» C'est très valable, c'est un *sinthome* au fond. C'est dangereux peut-être, ça, peut faire glisser vers je ne sais quelle fantasmagorie pseudo-analytique, mais c'est un nouage…

A.F. : Le lieu d'un nouage, c'était plutôt dans cette dimension là…

J.O. : C'est le lieu d'un nouage. 70 personnes ou je ne sais combien pour jouer l'Opéra de quat'sous, tous ces gens là qui viennent, ça tient un peu de ça le *sinthome.* Cette jeune fille que j'ai vu tout à l'heure, s'il n'y avait pas eu le théâtre, où serait-elle…? C'est très très important, quand il y a le théâtre, on est tranquille, ça fait nouage… et ce n'est pas le mot rassemblement parce que le rassemblement c'est trop massif, ce n'est pas la même topologie.

A.F. : c'est plus précaire le nouage…?

J.O. : oui, oui.

Fabrication

A.F. : maintenant il est question de…

J.O. : Fabrication.

A.F. : Fabrication. Si on veut s'en tenir à une pratique qui ne cède pas sur la précarité, la fonction première réside dans l'acte de fabrication…

J.O. : Il semble que Francis Ponge n'aimait pas le mot « *Fabrique* du pré » : *fabrique.* Il l'a pourtant laissé … mais on pourrait dire *la fabrication*…ou associer deux mots apparemment contradictoires : *fabrication du précaire*…? C'est ça qui est en question, et ce n'est pas le précaire de la fabrication, c'est la fabrication du précaire, avec le risque que cela s'installe…:

> *Sur un plan plus concret, la fonction du théâtre prend effet dans l'acte de fabrication (ou plutôt dans la temporalité qui se déploie autour de l'acte), par imprégnation ; elle délivre à la fois une tonalité générale (parfois trompeuse, communément trompeuse pourrait-on dire) alors même qu'elle revêt pour chacun un caractère particulier. Il faut distinguer alors tout ce que cela va modifier sur le plan individuel et/ou collectif: tout un réseau de comportements et de circulations, les habitus et stéréotypies.*

A.F. : Que dites-vous de cette tonalité générale un peu trompeuse…? Est-ce que le théâtre modifie vraiment quelque chose sur le plan collectif, et à l'échelle de la clinique…? Et dans la dialectique que cela induit avec toutes les modifications subjectives…?

J.O. : On pourrait dire que le rapport général/particulier, c'est en rapport avec la disposition. Mais que les gens qui viennent là, c'est à travers le particulier, le singulier ; si ça ne les touche pas au singulier, ils restent des particuliers et ce n'est pas intéressant, ils deviennent simplement des pions déplacés…

A.F. : Mais est-ce que par moment, il n'y a pas ce caractère un peu massif…

J.O. : Ce risque, oui… de transformer le singulier en particulier…

Aisthesis

A.F. : J'avais avancé la question de l'*aisthesis*, en me disant : la fonction du théâtre se joue aussi sur le plan de la perception pure, parce quelle tente à travers des agencements d'énonciation, des dispositifs, des concepts et des pratiques, d'offrir de nouvelles possibilités pour le regard, qui seraient débarrassées des automatismes de la perception ou de visions pré-existantes, etc… je me demande si le théâtre remplit cette fonction à la borde et permet de modifier un peu le regard, certains modes de perception à travers l'expérience esthétique que l'on peut en faire…?

J.O. : Je me souviens d'une de mes interventions à Milan, à propos d'Aisthesis, il faut bien distinguer ça de l'esthétique : l'*haptique*, le toucher, le *toccar el piano*, et même, en généralisant, la dimension *haptique* de la peinture. Je pense à un acteur qui joue au théâtre ; s'il se prend pour un « acteur » c'est comme s'il y avait un virage, de l'*aisthesis* à l'esthétique ; ça devient commercial. Tandis que l'*aisthesis* reste tissé d'un tas de trucs, c'est du pathique. On en revient au narcissisme originaire, à quelque chose de l'ordre de l'*energeia*. Donc dans toute variation sur l'*aisthesis*, qui est de l'étoffe, *hylè* … on touche à ça. Alors il faudrait inclure dans la notion d'*aisthesis* la notion de style.

A.F. : Mais comment cela se passe t-il du côté de la réceptivité…?

J.O. : quand on dit : « La fonction du théâtre peut se jouer aussi sur le plan de l'*aisthesis*, de la perception pure, en offrant au regard, à travers ses agencements d'énonciation, ses dispositifs, un renouvellement de la perception, la possibilité pour le regard de produire de nouvelles visions débarrassées des automatismes ou d'un savoir pré-existant,…» tout un programme… « débarrassées de l'apparence et pourtant au plus près du semblant…» Le semblant, c'est compliqué ; mais une des premières approches de Lacan, quand il parle du *semblant*, est de dire que c'est l'émergence d'une certaine fonction du signifiant. C'est dans les premières pages du séminaire sur le semblant. L'émergence d'une certaine fonction du signifiant, alors c'est un peu vague…

A.F. : Pour raccorder entre *aisthesis* et semblant vous dites également que le semblant c'est « ce par quoi quelque chose va pouvoir bouger, se modifier et qu'on va pouvoir passer à un autre système » . Cela remplit une fonction majeure et rejoint l'intention – brechtienne on pourrait dire – de déplacement, de décollement. Il y a quelque chose qui se joue sur le plan de l'*aisthesis* parce que ce qui s'offre au regard crée un déplacement ; le déplacement opéré, travaillé par l'acteur indique ou autorise un changement de perception. Et c'est à ce moment-là qu'un situation va se modifier, de telle sorte que ce qui est montré puisse apparaître différemment…

J.O. : Ca correspond à ce qu'on disait hier, de Sartre, dans son livre sur l'imaginaire. Il parle, à propos du théâtre, de l'*analogon*… Hamlet par exemple. Qu'est ce que ça veut dire « être le personnage d'Hamlet ? » Alors il prend le métro, il arrive, il est Hamlet et après il s'en va, il reprend le métro. Attention ce n'est pas si simple, sinon on devient un bureaucrate du théâtre : « - Ah oui, j'ai joué Hamlet ce soir. » - « Bon d'accord et demain ? » - « Bah on verra bien. » On pourrait se demander, qu'est ce qui est mobilisé pour « passer » dans le personnage…?

A.F. : Pour opérer ce passage…? mais ce n'est pas seulement passer dans le personnage et en sortir en fonction de ce qui doit être joué ; c'est aussi pouvoir y entrer et en sortir à l'intérieur même de ce temps qu'est celui de l'interprétation, de la représentation, s'autoriser à pouvoir être dans ce va-et-vient, continuellement…

J.O. : Alors là on touche un problème plus général qui consiste à distinguer sur un plan institutionnel,

dans les écoles ou n'importe où : statut, rôle, fonction. En disant que le statut dans un hôpital ou une administration ou à l'école, c'est le statut professionnel : allez voir la feuille de paie et vous trouverez le statut, les diplômes. Le rôle, on ne le connaît pas d'avance, sur le plan psychothérapeutique il y a un rôle qui est donné par le malade lui-même : « - Tu es mon psychothérapeute. » « - Ah tiens je ne le savais pas…» Et la fonction, alors là …! En général tout ça est amalgamé et à ce moment-là on se prend pour son statut, on est en pleine aliénation. Alors les gens du théâtre…ils se prennent pour je ne sais pas quoi…?

A.F.: Pour en finir avec le semblant, vous dites encore : « c'est ce qui émerge là, non pas frontalement, mais dans une sorte de laisser être, qui permette que ça puisse se présenter comme ça ; surtout ne pas empêcher ça: ce qui se présente n'est pas forcément ce qui va se voir."

J.O. : C'est moi qui dis ça…?

A.F. : Oui c'est vraiment précieux, à la fois pour un théâtre qui d'un point de vue de l'*aisthesis* ne veut pas contraindre le regard ou l'enfermer dans une logique de sens ou d'information, délivrer à tout prix quelque chose… et en même temps, cela concerne un théâtre qui chercherait une simplification des schémas ; comment les choses peuvent-elles apparaître dans l'ouvert d'une co-présence entre le texte, les corps, l'espace, à partir de ce qui se met en place sans qu'on cherche trop à le provoquer, à le forcer, mais en laissant advenir. Cela requiert un accompagnement, une *fonction d'accueil*, je crois que c'est extrêmement précieux pour le théâtre cette dimension d'ouverture à *ce qui se présente* …

J.O. : A la fin je vois « La contradiction ontologique de l'acteur…» c'est en rapport avec la répétition…?

A.F.: Ou la reprise…!

J.O. : c'est bien plus une reprise,

A.F.: parce qu'on raccommode quelque chose…

J.O. : Ah! Chaque jour…

A.F. : On raccommode ou on tisse autrement…

J.O. : Mais le spectateur qui va tous les jours voir le même acteur, jouer la même pièce…?

A.F. : Il ne voit jamais la même chose…!

J.O. : Parce que c'est une reprise

A.F. : C'est une reprise. Je crois que le don le plus grand quand on fabrique du théâtre se produit quand certains spectateurs manifestent un intérêt au point de voir plusieurs fois ce qui leur est proposé ; or il est toujours relevé dans ces cas-là, par les spectateurs eux-mêmes, qu'ils n'ont pas vu la même chose… c'est pourtant bien la même chose qui a été jouée, plus ou moins…

J.O. : C'est ça, c'est très important, avec cette illusion que c'est la même chose, c'est le même problème que l'interprète, au piano ou autre chose, ce n'est jamais pareil…

A.F. : Ce n'est pas le ressassement, ce n'est pas la répétition au sens d'une reproduction à l'identique, d'une reproductibilité, c'est quelque chose qui a à voir avec la possible apparition de ce qui n'était pas encore advenu ; c'est « toujours nouveau…»

C'est à un niveau de Gestaltung, ni quantifiable ni mesurable, qu'intervient la fonction du théâtre et non dans la forme en tant qu'aboutissement, achèvement …

Même si il y a un point d'arrivée, tendu vers la réalisation, la présentation, ce qui compte est avant tout ce qui a lieu dans l'intervalle, dans le déploiement du temps qu'est celui du processus, de la mise en mouvement. Tandis que l'achèvement dans la forme, dans la (re)présentation, dans la présentification peut créer un véritable effondrement, si cela ne s'accompagne pas d'une reprise précisément… c'est là un problème du théâtre ; c'est à dire que lorsqu'on ne joue qu'une fois, au terme d'investissements parfois très longs, cela peut être catastrophique, désastreux, terrible…

Inventio

J.O. : Quand je dis : « …bricolage, à partir même des choses, de la moindre chose qui se passe et est sujet à *inventio* », c'est un terme de Vico, du début du XVIIIème. L'*inventio*, et non pas l'invention. A chaque nouvelle représentation on touche à l'*inventio*, c'est ça que je voulais dire, de même le *Duende*, c'est parce qu'il y a de l'*inventio,* sinon c'est simplement quelque chose de l'ordre du ressassement et on dit : « - Ah c'est drôlement bien, c'est parfait, il n'y a pas une fausse note…! »

A.F. : J'avais mis ce terme de fabrication en relation avec *les entours*, parce que l'essentiel dans la fabrication est de « se donner les moyens d'une disponibilité à l'événement, attraper au passage ce qui a lieu dans le surgissement de la forme … se laisser surprendre également par les entours, par ce qui circule à la lisière du paysage, déborde ce qui est en question… » Un espace théâtral peut-il accueillir l'inattendu, l'inadéquat, l'inadmissible, se laisser traverser par ce qu'il n'avait pas prévu, se transformer ainsi au gré de ce qui lui arrive ? on touche ici à une limite…

J.O. : C'est le mot déborder… « sans pour autant que soient visibles les signes d'un franchissement, ou d'une perméabilité… » oui, ça déborde mais sans franchir ; franchir c'est déjà la logique, presque administrative…

A.F. : Comment accueillir cette circulation à la lisière, au moment même où le théâtre est en train de se fabriquer, qu'il y ait une perméabilité à d'autres présences…? Une fois, E. est venue diriger une scène, c'était sensationnel. Sans être jamais venue auparavant, ni se soucier en apparence de ce que l'on pouvait faire, elle était absolument sûre de son geste; elle est venue et elle a dirigé, elle a pris cette position…

Est-ce que cette fonction (la fonction du théâtre) n'a pas pour effet de perturber, de décaler le rapport au symptôme, en exacerbant une inventivité inhérente au symptôme ou en le rendant plus vivable…

Je pense à J.C.C. qui venait comme par effraction, avec cette tendance à entrer brutalement dans le paysage de l'autre; nous avons imaginé ensemble qu'il soit un *Mackie périphérique*. Il venait quand bon lui semblait sans être pris au jour le jour dans les répétitions. Il pouvait surgir à tout moment. C'était parfois désastreux parce que cela venait perturber le travail d'autres participants qui était plus rigoureux et nécessitait une attention constante. Mais il s'était pris au jeu. Il avait une pancarte *Mackie* et c'était parfois sensationnel parce qu'on avait là plusieurs strates en présence. Il ouvrait une scène, il jouait un théâtre à lui tout seul qui n'était pas en relation avec celui qu'on essayait de construire et les collisions étaient vraiment surprenantes.

J.O.: Oui c'est une manière d'intégrer l'inattendu, au fond, c'est une logique abductive, au sens de Machado, de Heidegger ou de Platon. Il n'y a pas de chemin tout tracé d'avance, « le chemin se fait en marchant » ; et si on ne fait rien il n'y a rien. Mais il y a quand même quelque chose de l'ordre d'un *Telos,*

d'une finalité, et c'est là où je fais une greffe entre Machado et Kierkegaard en disant que ce qui compte ce n'est pas l'esthétique, l'éthique, mais le religieux B. Et le religieux B, c'est le *Telos* absolu, ce n'est pas le *Telos* relatif. Alors si je dis « le chemin se fait en marchant » mais il faut quand même qu'il y ait du *Telos*… on ne part pas pour aller rejoindre Saint-Jacques de Compostelle, on part pour partir, mais pas n'importe comment. C'est là qu'il y a le paradoxe. Ce que dit Kierkegaard, est que le paradoxe absolu, c'est d'aller là où ça n'existe pas… mais c'est de l'ordre de l'absolu, d'où le paradoxe qu'on ne peut pas réduire par une espèce de raisonnement tel que : « Alors tu mettras combien de temps pour y aller au *Telos* absolu…? » c'est d'un ridicule… or dans le théâtre il semble qu'il y a une dimension comme ça, de *Telos* absolu. Il faudrait voir les rapports entre la catharsis, le théâtre et le religieux B.

A.F. : ça me semble bien comme conclusion, aller là où ça n'existe pas…

J.O. : Bien sûr, on pourrait se demander - c'est pour une suite - quels sont les rapports entre la représentation et puis l'événement. Autrement dit, pour reprendre ce que dit Maldiney, est-ce que le théâtre a quelque chose à voir avec le transpassible…? Le transpassible c'est ce qui permet qu'il y ait événement…

A.F. : Et au sens de Maldiney, l'événement n'a pas lieu dans le monde, c'est l'événement qui va ouvrir le monde…

J.O. : C'est une transcendance.

A.F. : Il faut qu'il y ait cette dimension là au théâtre, un possible surgissement, en allant là où ça n'existe pas… guetter la venue d'un événement qui va ouvrir, produire la faille d'une ouverture au monde…

J.O. : Ce qui avait frappé Maldiney est une des premières réflexions de Tosquelles à propos de la Schizophrénie. Il m'avait dit : « Mais tu sais la Schizophrénie, c'est un colapsus de la transcendance…» et Maldiney : « Il a dit ça, mais c'est formidable…» Or quel est le rapport du théâtre avec la transcendance…? Il faut faire attention aux réponses. Est-ce que ce n'est pas en lien avec l'événement, qui au sens stoïcien du terme est un incorporel. C'est au-delà des corps, mais c'est pris dans la dimension de l'existence. Et si dans la schizophrénie, comme dit Tosquelles ou Maldiney, il y a une atrophie ou un blocage du transpassible, peut-être la scène permet-elle pour les schizophrènes de débloquer quelque chose, de passer d'un point à un autre, d'aller au transpassible…

[1] La clinique de La Borde, à Cour-Cheverny, a été fondée et dirigée par le docteur Jean Oury (1924 - 2014) depuis mars 1953. Si elle n'est pas le seul établissement qui fonctionne encore selon les principes et les outils de la psychothérapie institutionnelle, elle en a été l'un des principaux initiateurs et le foyer qui continue de rayonner aujourd'hui. Le mouvement de la psychothérapie institutionnelle se construit sur le concept de « double aliénation » (psychopathologique et sociale) et opère une distinction nécessaire entre « l'établissement » hospitalier et « l'institution » soignante. Son projet (initié par le docteur François Tosquelles à Saint-Alban sous l'occupation) est fondé sur la nécessité de repenser l'institution médicale en s'efforçant de poser sans cesse la question de la présence et de la fonction thérapeutique de chacun. "*Donc il faut traiter la structure, la considérer comme toujours dangereuse; il faut traiter les modes de relation, la gestion, traiter le directeur, l'économe, tous ceux qui ont un rôle important,* (...)". La psychothérapie institutionnelle s'inscrit dans une perspective éminemment politique, elle opère un tournant décisif dans le champ de la psychiatrie vécue comme une pratique concrète ; elle « peut être considérée comme une instance critique de la psychiatrie. », menant également une réflexion pratique sur les structures collectives et le fonctionnement des groupes thérapeutiques, sur la fonction d'accueil : "*Comment accueillir des gens qui, justement, ne demandent pas à être accueillis."* La question de l'espace entre en jeu dès l'instant où tout est mis en œuvre pour créer des lieux qui permettent cette reconstruction du quotidien. *" La reconstruction du corps exige l'existence de lieux où on vous fout la paix, où ça puisse se redéposer, se redécanter "*. La psychothérapie institutionnelle consiste en cette invention permanente du quotidien, « organisation précaire », qui nécessite la création de points d'ancrages. Le Théâtre à la Borde a été l'un des

outils constitutifs de cette fabrique du quotidien et de cette mise en partage des gestes à l'intérieur du collectif. Pour ainsi dire chaque année, le 15 août, les pensionnaires y jouent une pièce de théâtre avec les « moniteurs » qui, tout en occupant une fonction soignante mettent au travail de la scène la communauté des « labordiens ».

Les citations sont de Jean Oury.

[2] Peu de temps après la création des *Planches Labordiennes* en 2004/2005 (structure associative pour porter le Théâtre à La Borde), Bruno de Coninck et Marie Leydier ont évoqué la possibilité d'inviter Alexis Forestier, ancien stagiaire (1997) et ami de La Borde à venir réaliser un travail théâtral à la clinique ; l'idée de proposer un projet à partir de l'*Opéra de quat'sous* lui est spontanément venu à l'esprit considérant la place qu'occupait cette pièce dans l'histoire et l'imaginaire *labordiens*. Une approche de la psychothérapie institutionnelle, initiée en 1997 par le metteur en scène, a eu une incidence sur la manière d'envisager de monter le texte de Brecht dans ce contexte. Il semblait essentiel d'envisager une *surface hétérogène*, propice à des investissements transférentiels multiples et, plutôt que de mener une expérience en solitaire, de tenter de la partager avec différentes complicités réunies autour de Alexis Forestier et Cécile Saint-Paul ; ceci dans le but d'élargir les possibilités d'échange et de rencontre entre les initiateurs du projet et les participants – pensionnaires, soignants et stagiaires de la clinique. Il s'agissait de mettre en partage une certaine pratique du théâtre, fondée sur des principes de polyvalence et d'indivision du travail théatral ; cette perspective fut d'abord guidée par la nature du projet qui accordait une place essentielle à la musique. L'objectif premier était de favoriser une circulation des présences, un déplacement continuel des rôles et positions de chacun en fonction des besoins et disponibilités quotidiennes, d'échapper à une logique de statut en vue d'acquérir une certaine mobilité et de tenter un ajustement permanent à la vie de la clinique.