

## EDWARD BOND

### L'objet invisible

En dépit de certaines critiques, il commence à y avoir en France un intérêt de plus en plus marqué pour mes pièces. Je me dois d'y être attentif – parce qu'au-delà des pièces, cet intérêt rejoint le champ plus vaste des problèmes sociaux et politiques. Et donc, pour la première fois à travers ces notes, c'est mon attitude par rapport à ce fait nouveau qui est également impliquée. De la même façon, le travail que la Colline a fait sur mes pièces va au-delà de sa propre scène et pénètre la société. C'est un mouvement qu'on ne peut pas contrôler mais on devrait pouvoir l'accompagner. J'ai besoin d'essayer d'expliquer mon théâtre à ce public élargi.

La critique s'inquiète des relations qu'Alain Françon entretient avec mon travail, suggère que nous sommes trop « proches » et suggère, sans voir la contradiction, qu'il subordonnerait sa créativité à la mienne. En fait, l'inquiétude des critiques qui disent ce genre de choses ne porte pas réellement sur les liens particuliers que ses mises en scène nouent avec mes pièces. Leur inquiétude porte sur le fait qu'il ne dirige pas comme le font la plupart des autres metteurs en scène. S'il le faisait, les critiques seraient rassurés parce qu'ils sauraient où ils sont. Mes pièces, mises en scène par Alain Françon, portent la nécessité d'une vision qui lui est propre. Elles ne sont pas ce qu'elles seraient si c'était moi qui les montais – et n'ont en rien à l'être. Si je n'existais pas, Alain resterait un problème pour la critique – parce qu'il est original – il a une perception de l'enjeu du théâtre. Comme souvent, quand ils sont dérangés dans leurs habitudes, les critiques cherchent une explication qu'ils peuvent comprendre – et parviennent ainsi à une explication exactement opposée à la véritable raison qu'ils cherchent, parce que, précisément, Alain soumet à un questionnement radical les bases sur lesquelles ils fondent leur compréhension. Ce questionnement radical est ce que lui et moi avons en commun. Cette réflexion particulière soulève une question importante pour

moi : la raison pour laquelle j'écris de la façon dont j'écris.

Je vais essayer d'expliquer à ma manière deux ou trois choses sur cette façon dont j'écris.

L'esprit humain ne peut pas fonctionner sans un « espace dramatique » à la fois privé et public.

L'espace dramatique public peut prendre la forme réifiée du sport – qui est un dramatisme réduit à la mise en jeu d'aptitudes instrumentales. L'esprit est impliqué mais l'apothéose est pour le corps. Il n'y a pas de mise en jeu du sens. Or, nous avons besoin d'un espace dramatique non réifié parce que c'est là que l'esprit recherche le sens.

L'espace dramatique peut également produire des sens de substitution. C'est le rôle du théâtre commercial et de presque tout le cinéma anglo-américain. Il produit des « effets ». Ces effets se substituent au sens : en fait, ils placent le théâtre au niveau du sport. J'ai déjà longuement développé cela, je ne fais donc que le mentionner ici.

Le théâtre dit « sérieux » lui non plus n'a plus de sens. Brecht, Beckett, le Symbolisme, l'Art des performances, le Théâtre littéraire – toutes ces formes de théâtre ont perdu leur sens. Elles se sont centrées sur elles-mêmes, ne renvoient plus à aucun champ social extérieur. Ceci est également vrai du théâtre politique conventionnel.

La crise du théâtre fait partie de la crise plus large de la compréhension de ce que sont les êtres humains, de la crise de la société et de la crise croissante de notre relation au monde. Les crises s'expriment les unes les autres, le théâtre n'a pas d'autre alternative que de devenir critique ou d'une grande platitude.

Au passage, une remarque sur le cinéma/télé/vidéo : c'est commode et cela a un impact immédiat – mais c'est une forme de cécité. Nous ne « voyons » pas un film, nous le « touchons » : d'où son immédiateté. C'est parce que l'écran fait le travail du cerveau – nous voyons mais il n'y a pas de vision. Et donc le film a la réalité du rêve. Il a un impact – mais sans effet pratique. Le cinéma doit dépasser le cinéma pour aller vers le théâtre – mais le mercantilisme ne le permet pas. Les premiers films sérieux cherchaient à aller vers le théâtre : le cinéma y trouvait un sens – mais le mer-

cantilisme n'a pas besoin de sens. Il veut l'effet sans le sens. Bien entendu, le film influence le théâtre (en changeant la manière d'exposer et d'utiliser la structure de la scène par exemple). Le cinéma peut avoir ses propres valeurs – mais à terme (s'il ne se souvient pas du théâtre), il demeure fragmentaire. Il veut les effets sans le sens. Je ne tiens pas à continuer à développer ce point ici. Le problème à l'heure actuelle est le « profit », et les réalisateurs de film ne peuvent pas échapper à leurs sponsors comme les artistes religieux du XVI<sup>e</sup> siècle ont pu le faire en réussissant à échapper à l'Église.

Nous avons donc besoin d'une nouvelle forme de théâtre qui doit offrir ce que ne peut pas offrir le cinéma. Le théâtre commercial (et ses prolongements dans le théâtre dit « sérieux ») imite le cinéma – parce que c'est le langage commun. Et donc il se vide de sens ou propose un sens falsifié. Quand un bon film imite le théâtre (et ouvre un espace dramatique), il recherche le sens et non l'effet. Le théâtre produit le sens et non l'effet. Le théâtre engage la personne humaine telle qu'elle est, telle qu'elle se soutient, s'expose ou s'utilise elle-même. Tous les autres arts ne peuvent exister que parce qu'il y a l'espace dramatique. Et donc pour que la société ait un sens, le théâtre doit avoir un sens. (La nature de ce sens a à voir avec les paradoxes de la justice, mais il n'est pas nécessaire que je développe cela ici.) Le théâtre repose sur l'acteur – il en a toujours été ainsi. Le besoin qu'a le film de remplacer l'acteur par la « star » est symptomatique : la « star » rassemble les fragments en une fausse unité, la personne charismatique est utilisée pour donner du sens alors que le sens doit être donné par la dramatisation de l'être humain (le processus est inversé) – c'est l'écran qui est dramatisé. La « star » est la contrepartie visuelle du piano utilisé pour accompagner les films muets. L'effet du film commercial est de mécaniser le spectateur.

Mes pièces ont pour objet de rendre le théâtre à l'acteur – parce que ce sont les êtres humains qui font l'humanité. Cela s'expose dans les conflits qui agitent leurs corps, leurs visages, leurs gestes et dans la relation qu'ils ont les uns avec les autres. L'humanité est sociale – et donc c'est toujours comme si l'acteur explorait un objet invisible – et les gestes, les mouvements, les positions prises

dans un groupe, tout ce qui est manifesté par les acteurs est relié à cet objet invisible. Plus l'acteur s'approche de cet objet invisible, plus sa présence (la représentation qu'il donne) devient radicale, innovante et imprévue (pour le spectateur). Il y a quelque chose de très élémentaire chez les êtres humains, c'est de communiquer – parce que nous ne parlons pas, ne faisons pas de gestes, n'agissons pas, ne manifestons pas d'expressions pour nous-mêmes, mais pour les autres. C'est ce que nous faisons chez nous et dans les rues. Au théâtre, c'est différent parce que la pièce met en scène une « société » – avec ses contradictions. Les textes sont structurés pour créer des situations critiques – qui nécessitent une réponse de la part des acteurs.

Supposons qu'un fer soit brûlant – si on le touche, on se comporte d'une manière qui montre qu'il est brûlant. Au théâtre, la situation réelle, la situation centrale est invisible – parce qu'elle « signifie » la totalité de la situation et le besoin de sens qui émane du simple fait que l'acteur soit mis en sa présence. Les acteurs et leurs objets (décors, accessoires) ne sont évidemment pas invisibles. Mais tout ce qu'ils font est relié à l'objet invisible. S'il s'agissait d'un roman, on pourrait simplement appeler cet objet le sujet ou le thème – mais la scène le concrétise, elle « place » les acteurs, elle devient mise en jeu. Il y a des « places » sur la scène comme sur les terrains de football. Les joueurs déterminent leur place en fonction de leur rôle (dans l'équipe) – quand la balle bouge, les joueurs bougent, font des gestes, s'expriment dans leur course ou dans leurs attitudes en fonction des mouvements de la balle. C'est la même chose avec les acteurs – mais la balle est la « crise » de la pièce (en fait on peut généralement identifier un endroit particulier, variable sur la scène, où la crise se noue) à laquelle les acteurs sont reliés et en fonction de laquelle ils se comportent – avec peur, plaisir, amusement, etc.

Alors qu'en est-il de l'objet invisible ? Ce qui est visé, c'est de mettre en relation dans l'objet invisible toutes les structures, les paradoxes et les crises de la vie réelle. Ce qui est visé constitue toute l'histoire du théâtre. Comprendre l'objet invisible – la nécessité existentielle qui nous y rattache l'érige avec une force tangible – est la part la plus importante de la compréhension du théâtre.

«Objet» suggère l'objet de la psychanalyse, mais l'objet invisible est différent ; c'est aussi à travers lui que la société se met en relation avec elle-même, avec son énergie, sa structure interne. Dans les périodes historiques creuses, le théâtre cherche simplement à se rassurer à travers l'objet invisible : il n'est pas dangereusement paradoxal, il n'exige pas une re-création (avec l'insistance du fer brûlant). Cela mène au calme distant du néoclassicisme (cette capacité à passer à travers la tempête sans être mouillé). En des temps socialement critiques, l'objet invisible est paradoxal, destructeur, exigeant, illogique. Il mène à l'extrémité sauvage du classicisme. (« Classique/néoclassique », cela peut être appliqué à n'importe quel mouvement créatif – mais il y a des mouvements qui par essence sont plus classiques.)

Je parle d'« objet invisible » et non de thème ou de sujet, parce que ce sont des termes qui appartiennent au roman, à l'essai, à la littérature. L'objet invisible appartient à la scène – c'est ce qui occupe la scène quand on joue dessus – parce qu'on ne peut jamais isoler la scène (même si elle illustre l'ermitage où Beckett essaie de se retirer), parce qu'elle-même est toujours incluse dans la société (elle est une relation sociale). Et donc l'objet invisible sollicite toujours l'acteur et son jeu (comme le fer rouge sollicite le vif retrait de la main). Mais ce jeu – qui inclut une réalité dans la relation à l'objet invisible – peut être remplacé par des effets – comme c'est le cas dans le théâtre commercial. Alors l'objet invisible est retiré. C'est le vide du théâtre de l'effet.

L'objectif de la mise en scène est d'identifier l'objet invisible – de faire en sorte que les acteurs entrent en relation avec lui (et bien sûr les uns avec les autres, ce qu'ils font à cause de la présence de l'objet). L'acteur utilise alors sa propre présence humaine pour se relier à l'objet. Même le langage ne peut pas décrire exactement l'objet (c'est-à-dire être en sa présence, être à son contact) – parce que le langage de la scène doit être exprimé. Tout ce que le langage peut faire, c'est de rendre possible une expression appropriée. En revanche, l'acteur doit être en relation directe avec l'objet – il peut entrer dans l'objet et l'objet peut entrer dans l'acteur. Et c'est alors l'être humain qui devient texte (un « script ») – nous lisons ce que nous voyons, pas seulement ce qui est dit, mais tout ce qui est vu

et entendu. Cette faculté à lire totalement et à parler totalement (c'est-à-dire les mots, les sons, les expressions, les gestes) est à la base du fait humain – le nourrisson l'apprend. L'assurance que nous avons dans une représentation, c'est que l'acteur est « là » – a atteint l'objet invisible : que sa relation à cet objet a été rendue cruciale par la situation sur scène – qui est la situation dans le monde. L'objet invisible n'est pas pris dans un sens mystique. Il est véritablement la situation, le « site », l'espace des tensions sociales et de leurs implications psychologiques. C'est presque comme si elles étaient rendues plastiques sur scène – comme si la scène déchiffrait ces relations entre les acteurs et les objets réels. Comme si, invisiblement, elle donnait corps au pouvoir et à la structure. Mais l'objet invisible et la réalité de la nature comme de la société ne sont pas isométriques parce que le premier contient les implications psychologiques des personnages – et donc, l'objet invisible ne peut pas normalement apparaître en dehors de la scène, parce que hors de scène, l'ensemble des tensions et des structures de la société ne pourraient pas être rendues concrètes dans un espace aussi réduit. La scène est précisément l'endroit où cela peut se faire – où l'objet invisible est rendu urgent et crucial.

Ce langage total n'a pas de grammaire et n'a donc pas l'assurance du discours. Il n'est pas une révélation – il doit être appris, il est culturel parce qu'il fait partie de la société et par conséquent de la culture. Mais apprendre le langage total est une partie intégrante de ce qui fait de nous des humains. Il est notoire que les innovateurs en peinture ou en musique ne sont jamais ni vus ni entendus avec compréhension par leurs premiers spectateurs – il y a souvent de la dérision. Le langage total crée la totalité de notre être culturel. C'est comme si, quand une étoile tombait, chaque segment de l'univers avait à réagir pour faire en sorte qu'elle puisse tomber. La culture est totale – elle ne se loge pas dans certaines parties de nous (nos orteils?) qui lui seraient réservées mais en nous tout entier. Et donc le théâtre, quand il « fait face » aux paradoxes cruciaux, nous implique entièrement dans sa nouveauté. C'est comme si nous devions utiliser le langage pour apprendre à parler. La créativité est toujours paradoxale parce qu'elle devrait être impossible : les moyens pour recréer sont si élémentaires qu'il

devrait être impossible de les utiliser. Et c'est tout ce sur quoi porte la relation entre l'imagination et la raison. Cette relation est dramatique et elle ne peut être élucidée que par un «drame».

On ne peut que se détourner de l'objet invisible (les effets, la sentimentalité, etc.) ou entrer en relation avec lui sur un mode logique. C'est une idée difficile parce que l'imagination est considérée habituellement comme arbitraire. Mais la scène est l'imagination de la collectivité. Et donc une situation qui y est définie aura un intérêt collectif – elle sera socialement significative pour le public. Cette situation totale est l'objet invisible – et il est issu de la société. Par conséquent il existe une relation logique entre cet objet et l'acteur – une logique du même ordre que celle qui fait que, normalement, l'acteur n'irait pas dans la rue se jeter dans la circulation les yeux bandés (ce serait illogique). Plus on pénètre dans la situation plus elle devient logique : c'est comme voir un objet de loin et ensuite le voir de près – pour mieux le connaître.

Au lieu de parler de l'objet invisible, je parlerai maintenant de la situation – qui décrit l'objet invisible de façon plus «analytique» (et de façon moins immédiatement «dramatique», parce que l'objet exige l'action). La situation aura des conséquences précises – une décision menant à une autre, et ainsi de suite. Le but est d'exposer et de pénétrer à l'intérieur d'une situation le plus complètement possible – pour atteindre le «site», l'espace où l'acteur doit entrer dans une relation totale avec la situation, parce que (pour le collectif) la situation demande : «Qui êtes-vous?» Seul l'acteur peut montrer ce qu'est cette personne qui est là – l'acteur a besoin de le montrer, c'est son besoin en tant qu'acteur qui le fait entrer dans la situation. Quand l'acteur entre en relation avec l'objet invisible, le spectateur reconnaît l'acteur : il est «lui-même». L'objet invisible peut faire l'objet d'un discours analytique mais c'est une expérience existentielle, c'est-à-dire une mise en jeu (réelle) de la relation des acteurs à l'objet invisible.

D'habitude, la situation est une abstraction bien qu'elle puisse se concrétiser à travers des objets – un objet peut «contenir» le sens de la situation (être en connexion directe avec la situation ou des éléments de la situation). Mais, même dans ce cas, l'acteur doit

être en relation avec l'objet (visible), qui lui-même sera dans une situation. Des exemples d'objets seraient la tasse et le panier de pique-nique dans *Café*. En général, plus l'objet est simple, plus il y a de pouvoir dans son utilisation. (Que se passe-t-il si on crucifie le Christ avec des clous de couleurs, à la façon Disney? On pourrait penser que cela nous en dit davantage sur la société, mais en fait cela nous dit aussi quelque chose de la crucifixion.) Il n'y a pas de lois au théâtre, seulement des intentions. Donc tout dépend de l'acteur.

Dans le théâtre commercial, le metteur en scène intervient entre l'acteur, la situation et l'objet invisible – et donc distord l'objet invisible. Le metteur en scène réalise un effet instantané – mais le centre du drame est détruit : il est vidé de son sens. La mise en scène est arbitraire – ou s'échappe dans un autre art et réduit l'acteur au service de cet art qui n'est pas le sien. Mes pièces visent toujours à diriger l'acteur vers l'objet invisible – mais elles ne peuvent pas être l'objet invisible lui-même. C'est sur scène qu'il existe – parmi les acteurs – et qu'il est reflété dans l'esprit du public, en particulier dans l'imagination.

Le but de mes indications scéniques n'est pas de produire l'objet invisible lui-même ni aucun de ses aspects ou de ses fractures – mais de diriger l'acteur vers lui. C'est leur seul objectif. Mes indications scéniques ne disent jamais à l'acteur quoi faire, sauf au niveau le plus superficiel – elles pointent la direction où l'acteur devrait aller. Seul l'acteur peut y aller et marquer, mettre en jeu sa présence à cet endroit-là. Les indications scéniques ne sont pas arbitraires, elles sont rendues nécessaires par la logique de la situation. Une fois que la raison logique d'une indication scénique est comprise, une indication scénique différente peut être choisie – dans la mesure où elle rend compte de la logique de la situation. Il y a toutefois un danger : cette indication différente peut éviter la situation ou la rendre sentimentale si le sens «total» de l'indication scénique (son sens rapporté à la totalité de la situation) n'a pas été compris. Cette idée est le plus souvent étrangère au théâtre contemporain. Il arrive que cela se produise pour des raisons excusables parce qu'on pense que le théâtre est une question de personnages – alors qu'une pièce est en fait une question de situation.



Une autre raison tient au fait que le metteur en scène peut souhaiter imposer son interprétation de la pièce, ce que l'auteur ne fait pas. L'auteur ne peut qu'indiquer la direction : cela peut faire l'objet de controverses, mais je crois que l'analyse démontrerait clairement que c'est vrai – et si ce n'était pas vrai il ne resterait aucune place au metteur en scène pour imposer son interprétation de la pièce. Seul l'acteur peut authentiquement imposer une interprétation de la pièce – parce qu'il le doit, c'est son travail. Et donc c'est le travail du metteur en scène que de pointer dans la même direction que l'auteur – sinon le sens est distordu. Les concepts d'«interprétations individuelles» ou de «conceptions» ne sont pas pertinents quand ils viennent des metteurs en scènes – parce qu'ils appartiennent aux acteurs. (Bien sûr, l'auteur, le metteur en scène et l'acteur doivent poursuivre un but commun – mais seul l'acteur peut l'accomplir.)

Montrer la direction s'applique non seulement aux indications scéniques mais aussi au langage, à l'expression, aux gestes – à tout ce que l'auteur peut mettre dans un texte. L'auteur ne peut que montrer la direction – le metteur en scène ne peut qu'élucider la direction indiquée. L'acteur va vers – rencontre, pénètre – l'objet invisible. Presque toujours les tentatives qui visent à concrétiser l'objet invisible échouent, parce qu'elles font le travail du public. La propre interprétation du metteur en scène (même si elle n'est pas arbitraire pour lui) distord en fait l'imagination du public : le metteur en scène essaye de mettre sur scène l'effet de la situation ou de l'action – à la place de la situation ou de l'action elles-mêmes. L'auteur rend compte de la situation – et le compte rendu ne peut pas être son propre commentaire de la situation. Seul le public devrait mettre en jeu l'effet – c'est son travail de création. Donc le metteur en scène usurpe à la fois le travail de l'acteur et du public quand il souhaite créer son interprétation personnelle : il les réduit à des objets mécaniques. Le grand art, l'art propre au metteur en scène est celui qui consiste à élucider la situation – non pas à l'interpréter. Les mises en scène de mes pièces par Alain Françon sont visionnaires parce que la vision est la sienne, pas la mienne. Une telle vision est nécessaire pour diriger l'acteur vers l'objet invisible et pour créer sur scène tous les compléments de l'objet invisible que l'imagination peut réclamer. Le texte ne peut

pas le faire seul – il ne peut qu’indiquer la direction. Le metteur en scène doit initier le processus qui permet au corps de l’acteur de rencontrer l’objet invisible et de le mettre en jeu. Comme l’objet invisible est invisible, un metteur en scène doit en avoir une « vision » mais ne doit pas faire de sa vision un objet de substitution. Si elle devient un objet de substitution, le metteur en scène ne crée pas le texte, il ne fait que l’exploiter. La créativité ne peut ni être exploitante ni être exploitée – c’est le vide du théâtre de Broadway. On pourrait évidemment en dire beaucoup plus là-dessus parce que c’est ce qui est au cœur du théâtre.

Cette description est structurelle. Elle ne rend pas compte de l’ensemble des qualités de discernement, de pénétration, de jugement, ni de la compréhension artistique potentiellement infinie du metteur en scène quand il crée la mise en scène. Mais, je ne retranche pas ces qualités, je leur donne une nouvelle importance, plus de subtilité et de pouvoir. Il ne peut y avoir aucune représentation définitivement achevée d’Antigone ou de sa grotte. L’auteur, le metteur en scène et l’acteur doivent être en interrelation et s’interpréter les uns les autres, mais aucun ne devrait usurper le rôle de l’autre.

Ce que chacun donne change le rôle de l’autre en définissant plus exactement l’objet invisible. L’auteur ne doit pas être arbitraire ni conventionnel dans ses indications scéniques – elles doivent être logiques pour les autres et en relation avec la situation, avec l’objet invisible. Le but du théâtre commercial – comme du théâtre académique – est d’éviter l’objet invisible, de faire en sorte que le public ne soit pas perturbé par le sens. Mais alors le public ne peut pas parvenir à cette « création de soi » qui est le but du théâtre. Aujourd’hui, dans la plupart des théâtres, le metteur en scène n’est pas un créateur, il est simplement un marchand.

Ceci me conduit à mon point final. La survie du théâtre (qui ne serait pas seulement divertissement commercial ni marchandise de vendeurs d’effets dramatiques) dépend de la création d’une nouvelle façon d’être acteur, qui pénètre la situation et rend compte de ce qu’elle est avec rigueur, précision et netteté – parce que chaque fois elle est nouvelle –, qui rend compte de ce que veut dire être un être humain. Quand l’objet invisible est touché

– ou touche – sa clarté totale se révèle d'elle-même. C'est un monde infini auquel l'acteur – et le public – a accès, mais dont l'écrivain (à tous les niveaux du texte) peut seulement indiquer la direction. Entrer dans ce monde est ce à quoi tous ceux qui travaillent pour le théâtre doivent essayer d'arriver. Si nous comprenons ce qu'est le théâtre, nous savons que, s'il ne s'accomplit pas dans ce qu'il est, il viendra un temps où nous ne pourrons plus nous reconnaître nous-mêmes dans la rue. Le théâtre est le seul moyen que nous ayons de faire passer en jugement les crimes du XXI<sup>e</sup> siècle et de rendre nos rues à la justice. Il n'existe pas d'autre raison honnête de se préoccuper de théâtre.

La société moderne n'est pas concernée par la question humaine parce qu'elle croit pouvoir régler ses problèmes grâce à l'administration et à la consommation. Si j'ai raison de dire que l'esprit est une structure qui recherche la justice afin d'être cohérent – tandis que les sociétés injustes distordent la justice et la transforment en vengeance –, un théâtre qui rencontre le succès à travers des effets vides de sens est un théâtre destructeur.

J'écris principalement sur des métaphores. C'est parce que je crois que l'imagination nous définit dans notre relation à la réalité objective. Mon théâtre est strictement matérialiste, mais il a besoin de comprendre les complexités humaines – pourquoi nous n'utilisons pas encore le politique pour nous libérer, ce que nous devons faire si nous voulons vivre en sécurité avec notre énorme pouvoir technologique. C'est au cœur de toute mes pièces : mettre en jeu les complexités de l'être humain et de la situation en sorte que, les révélant, nous puissions les recréer – et ainsi comprendre mieux ce que nous faisons.

Février 2001

Texte français Michel Vittoz

Extrait d'une lettre à Michel Vittoz