

La représentation théâtrale : le dévoilement d'un présent « hors-temps »

Yannick Bressan

Paris 10-Nanterre, Université R. Schuman-Strasbourg, metteur en scène.

Il est sur la construction d'un présent dont la composition intrinsèque reste floue jusque, cela semble *a priori* paradoxal, dans son actualisation : le présent théâtral.

En effet, celui-ci a pour caractéristique principale d'unir en son sein l'actuel et le virtuel par l'action et le processus d'adhésion (conscience réalisante / conscience imageante¹) du sujet théâtral. L'actuel du comédien entre en résonance avec la virtualité du personnage et tous deux ont une forme d'existence dans une dimension particulière du présent qu'est la représentation théâtrale. Celle-ci, par l'analyse et l'étude comparée de son statut phénoménologique singulier, peut nous aider à mieux saisir le présent de notre « réel proche² » et notre inscription en son sein.

Comment, par quoi ou par qui est constitué le présent théâtral ? Quelle en est la réception par le sujet spectateur et enfin, et c'est ce que je postulerai, cette réception n'est-elle pas *déformée* par un principe cognitif qui permet au sujet théâtral d'adhérer à la réalité représentée ?

L'objet de cette étude est de montrer que c'est hors du temps, dans un présent de l'entre-deux (réel et virtuel), que se construit le présent de la représentation. Par ailleurs le phénomène théâtral, et ce sera notre conclusion, illustre clairement les enjeux du *principe d'adhésion*³ à savoir les écarts du présent objectif (le vu) et de notre perception du présent (le perçu) qui est, par définition, subjectif.

Cette réflexion propose, en filigrane et en utilisant le théâtral, de réfléchir sur notre inscription d'être humain au sein de notre présent. En effet, par la représentation, c'est la présentation qui est en question.

¹ Voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie, Phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

² Le « réel proche » est entendu, dans notre étude, comme la réalité directement accessible à l'expérience de nos sens d'êtres humains en opposition au « réel lointain » qui appartient au domaine intuitif et/ou théorique des mathématiques et de la physique quantique.

³ Une expérience inédite est en cours (2007) à l'hôpital civil de Strasbourg, laboratoire « imagerie *in vivo* et sciences cognitives » pour tenter de mettre en évidence le *principe d'adhésion*. Cette expérience transdisciplinaire est dirigée par Yannick Bressan et coordonné d'un point de vue médical par Marie Noëlle Metz-Lutz.

Une des premières caractéristiques fondamentales, unanimement reconnue, du théâtral c'est le fameux « ici et maintenant⁴ ». Cette définition est mise à mal par l'utilisation des nouvelles technologies telles Internet au spectacle⁵.

Prenons un exemple. Lors d'un spectacle de théâtre, exclusivement présenté en direct sur Internet, proposé au public (spectateur-web) quel est précisément le présent de la représentation ? En fait, il est multiple et donc *quid* de « l'ici et maintenant » en vigueur dans le spectacle vivant ? Le présent traditionnel de l'émission-réception est, dans le cadre de l'utilisation de l'outil Internet au théâtre, ou plus largement d'une *représentation au second degré*⁶, sérieusement bousculé. Le spectateur-web accède à un réel duquel l'outil Internet l'éloigne, dans l'espace et dans le temps :

Dans l'espace car le lieu de réception du spectateur internaute est, par le truchement du « révélateur nouvelle technologie », situé ailleurs que le lieu de captation du réel du spectacle en actes physiques (le comédien en action est, par exemple, à Bordeaux, le spectateur-web assistant en direct et participant à la (re)représentation se trouve à Paris). Ailleurs dans le temps par la durée qui existe entre l'acte réalisé par le comédien et sa réception par les yeux du spectateur. En effet, si nous appelons le temps de la présentation (jeu du comédien) T , on note que le temps de l'action du comédien effectuée en « *live* » est en décalage par rapport au temps de sa réception par le public. Le spectateur, donc, reçoit l'information visuelle et / ou sonore en $T+n$ (n étant le temps de la transmission pour chaque spectateur, avec ses sens et son « interface-corps », dans le théâtre) ou en $T+x$ (x étant le temps de transmission pour chaque internaute connecté au spectacle par l'interface informatique). Le temps de transmission / réception par une interface technologique étant plus long que pour « l'interface corps » on en déduit que : $x > n$. Lors de la lecture de l'image représentée sur scène ou sur l'ordinateur (scène-web), cette image est en fait dans un autre temps que celui de l'acte scénique ; elle est en $T+n$ ou en $T+x$. Sa présence n'est en fait que le reflet d'une absence. Pour être encore plus précis le temps de la conscientisation de l'acte du comédien par le spectateur-web est en $T+x+n$ (temps de l'interface technologique + temps de l'interface humaine). L'avantage de l'outil technologique ainsi utilisé est de nous permettre de bien mettre en évidence, par effet d'éloignement, les enjeux de la temporalité de la représentation

⁴ Voir Lucile Garbagnati (coordonnée par), Acte du colloque Besançon, *Temps scientifique, temps théâtral*, Documents actes et rapports pour l'éducation, Besançon, Ed. CNDP de Franche-Comté, 2001.

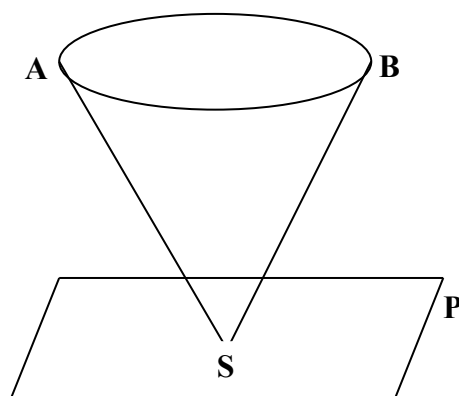
⁵ Voir les expériences du groupe de recherche et de création sur le spectacle vivant et Internet : e-toile (1999-2004).

⁶ J'entends par cette expression, *représentation au second degré* : une représentation en direct à la quelle le sujet accède par des écrans, représentation dont l'acte de représenter a lieu ailleurs que « simplement » dans l'espace physique du spectateur.

et sa construction du présent. Certes, lorsque la représentation se déroule *sous les yeux* du spectateur le temps du présent est raccourci ($T + n$). Il ne s'agit plus que du temps de la réception *via* les organes des sens de « l'interface corps » du spectateur. Au sujet des sens et de leur rôle, les idéalistes et Berkeley ou Kant par exemple, mais avant eux Platon, ont été très clairs : l'«être» des choses sensibles ne réside que dans leur être perçu (*esse est percipi* : être, c'est être perçu). *Etre* au présent c'est percevoir ce présent *via* ses sens et donc en léger décalage par rapport à l'*acte brut*. « Il est intéressant de se rendre compte que vous n'êtes jamais en train de voir le monde tel qu'il est à l'instant même. Puisqu'il faut du temps à la lumière pour vous parvenir, ce que vous voyez est toujours légèrement dans le passé ; et les odeurs voyagent encore plus lentement que les sons⁷. »

Dans le cadre d'une représentation théâtrale cet effet de sur-présent ou *présent brut* induit par le sens du sujet théâtral est amplifié. Ce renforcement est dû à l'effet de fiction et au décalage spatio-temporel qu'il induit dans la perception qu'a le sujet théâtral du présent « en jeu ». La rupture de « l'ici et maintenant » du présent théâtral n'a, alors, pas pour unique cause l'utilisation de la *représentation au second degré* ou le *filtre* des sens du sujet. Bernard-Marie Koltès écrit que l'intérêt du théâtre est de dire « ce qui est à la faveur de ce qui n'est pas là, du passé, ou du rêve ou du manque »⁸. Cette phrase nous livre un indice précieux pour comprendre combien la conscience est un élément majeur dans l'élaboration du présent théâtral ; mais, dans le cadre du théâtral, quel chemin phénoménologique emprunte la conscience pour faire accéder le sujet au présent théâtral ?

Bergson, et son « cône renversé », nous permet de bien saisir l'idée que je vais développer.



Le cône renversé de Bergson

⁷ Rudy Rucker, *La Quatrième dimension*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Points sciences, 1985, p. 208.

⁸ Lucile Garbagnati (coordonné par), Acte du colloque Besançon, *Temps scientifique, temps théâtral*, Documents actes et rapports pour l'éducation, Besançon, Ed. CNDP de Franche-Comté, 2001, p. 22.

Cette image, toute particulière, qui persiste au milieu des autres et que j'appelle mon corps, constitue à chaque instant, comme nous le disions, une coupe transversale de l'universel devenir. C'est donc le lieu de passage des mouvements reçus et renvoyés, le trait d'union entre les choses qui agissent sur moi et les choses sur lesquelles j'agis, le siège, en un mot, des phénomènes sensori-moteurs. Si je représente par un cône S A B la totalité des souvenirs accumulés dans ma mémoire, la base AB, assise dans le passé, demeure immobile, tandis que le sommet S, qui figure à tout moment mon présent, avance sans cesse, et sans cesse aussi touche le plan immobile P de ma représentation actuelle de l'univers. En S se concentre l'image du corps ; et, faisant partie du plan P, cette image se borne à recevoir et à rendre les actions émanées de toutes les images dont le plan se compose⁹.

Un sujet théâtral est tantôt un imaginaire, tantôt un actant selon le fait neurologique, que Sartre releva phénoménologiquement¹⁰ : une conscience chasse l'autre (conscience imageante / conscience réalisante) et donc la conscience ne peut se saisir qu'unique¹¹. Selon Bergson les hommes se situent à des places intermédiaires sur l'axe vertical du *cône renversé* en fonction de leur façon d'être « ancrés » dans un réel proche (objectif) ou subjectif (voisin de l'imagination). Mais en cela le *cône renversé de Bergson* n'apporte pas grand chose à l'idée exposée par Stanislavski¹² de la conscience oscillante. Il permet simplement de la schématiser et de la globaliser. Sa structure nous permet, tout de même, d'entrevoir un pendant à AB, à savoir la totalité des souvenirs accumulés dans ma mémoire, « assise » donc, dans le passé. En effet, si l'on croise cette idée avec l'idée de « présent du futur », l'attente, qui semble avoir été omise dans ce schéma, nous obtenons ce que nous appelons les « souvenirs du futur » qui sont, en fait, des visualisations de l'avenir. L'analyse du travail du comédien va nous permettre de bien comprendre cette idée que je schématiserai ensuite à partir du cône renversé bergsonien. Le comédien sur le plateau, comme Stanislavski l'a relevé avec son idée d'oscillation de la conscience, doit sans cesse faire l'aller-retour de sa conscience de son état présent à ses souvenirs (texte, techniques de jeu, etc.) et *vice-versa*. En rester là, c'est oublier un peu vite les heures de travail qui, lors des répétitions, ont permis au comédien « d'enregistrer » les événements du texte, de la mise en scène, etc. Tous ces événements mémorisés lui permettront, une fois sur scène, de visualiser et d'anticiper le devenir de la pièce en déroulement. C'est pour le comédien comme avoir déjà « vu » l'avenir. Il s'agit de souvenirs, certes, mais de souvenirs faisant appel à une projection mentale (une

⁹ Henry Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, Ed. PUF, 1939, pp. 168-169.

¹⁰ Voir Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire. Psychologie, Phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

¹¹ *La Science aux portes de la conscience, Science & vie*, n°1062, mars 2006, p. 61.

¹² Voir Constantin Stanislavski, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet, 1984.

introjection pourrait dire le psychanalyste) du comédien dans l'espace et dans le temps vers les éléments en devenir, encore virtuels : des souvenirs du futur !

Le présent théâtral est donc un « triple présent¹³ » :

Présent du passé	Présent du présent	Présent du futur
Souvenir	Attention	Attente

« L'acteur en jeu » effectue des allers-retours entre ces trois présents.

La dimension scénique s'étire donc, par le truchement du comédien, vers une actualité du passé, un présent par le réel en acte, mais aussi par une actualité du futur. Pour être complet, donc, sur l'espace-temps théâtral, il est nécessaire d'adjoindre au cône renversé bergsonien l'élément « futur ».

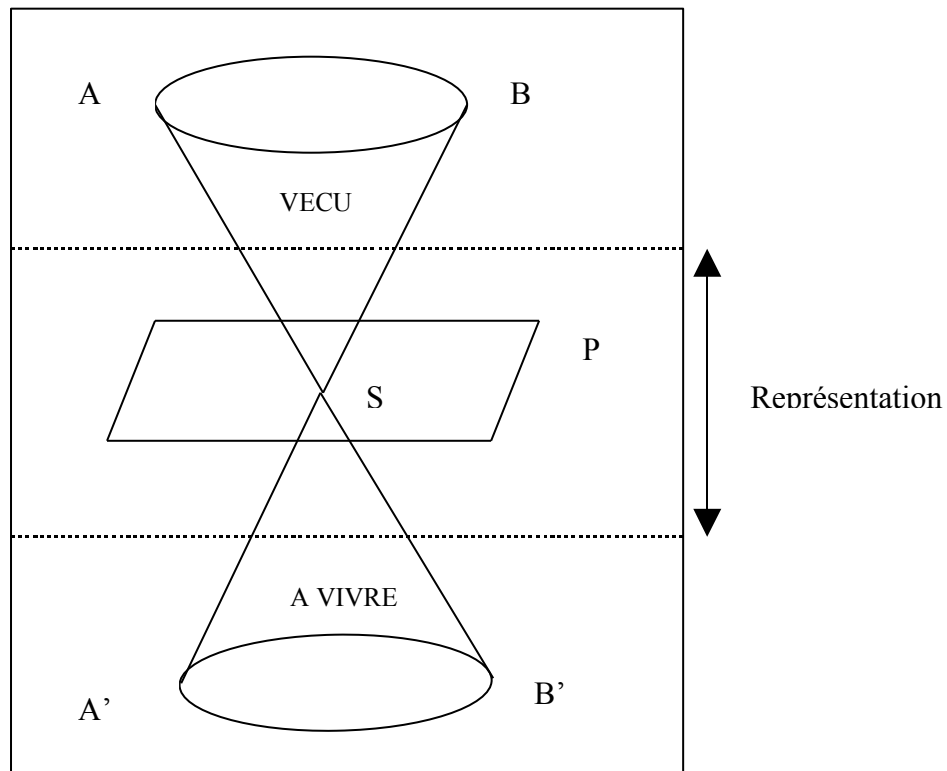


Schéma de la création de l'espace-temps présent de l'acteur par l'oscillation de la conscience passé-présent-futur-présent-passé.

AB : Souvenirs accumulés (passé)

S : Présent

¹³ Lucile Garbagnati (coordonné par), Actes du colloque Besançon, *Temps scientifique, temps théâtral*, Documents actes et rapports pour l'éducation, Besançon, Ed. CNDP de Franche-Comté, 2001, p. 136.

P : Représentation de l'univers (scène)

A'B' : Projection mentale de l'acteur, visualisation (futur)

Cette création de l'espace-temps présent est de l'ordre du souvenir et de l'imaginaire de l'acteur, donc du virtuel. Le souvenir n'est plus une actualité quant à l'imaginaire et à la projection mentale, c'est une actualité probable, possible¹⁴. Les présents qui découlent d'une telle oscillation de la conscience nécessitent, pour l'acteur, d'engager un processus d'actualisation. Levinas nous aide à synthétiser cette idée, en ce qui concerne le futur, lorsqu'il écrit l'importance de la relation avec le présent (l'actualisation) pour que l'avenir devienne le temps¹⁵. N'en est-il pas de même pour le passé ? Si nous nous référons au cône renversé de Bergson, le présent (S) est en relation fondamentale avec le passé (AB). Ce passé n'existe que par la conscience présente du sujet.

Enfin, et pour synthétiser l'idée de construction du présent théâtral tel que je l'ai présenté, au travers du rôle de l'*unicité d'une dualité* des sens et de la conscience, il est un principe cognitif, que je postule, qui associerait ces deux composantes : le *principe d'adhésion*.

En effet, « écrire le présent », c'est se le représenter et se le représenter, c'est y avoir accès. L'accès au présent du sujet s'effectue par ses propres sens, donc sur la déformation que ceux-ci induisent. Notre lecture d'être humain de notre réalité au présent n'est pas la même que, par exemple, celle de notre chat ou de notre chien. Plus loin encore que ces « portes philosophiques » déjà bien enfoncées, entre autres, par les « sensualistes » tel Berkeley ou Locke, un principe cognitif entre en jeu, c'est du moins ce que je postule. « Peu d'hommes de science, s'il s'en trouve encore, croient aujourd'hui que celui qui perçoit peut être séparé de ce qu'il perçoit. Dans tous les domaines scientifiques, la connaissance des phénomènes est filtrée par les instruments de connaissance que sont les sens de l'homme, ses perceptions et ses cognitions¹⁶. » Cette idée a été appliquée à la science par le travail théorique, philosophique et empirique extraordinaire du physicien Heisenberg et son *principe d'indétermination*. C'est, *de facto*, entre le « objectivement visible » (la réalité ultime des physiciens quantiques), le « vu », *via* nos sens (et les déformations qu'ils induisent), et le « perçu » par notre esprit, notre inscription d'être humain au sein de la représentation d'une

¹⁴ Pour plus de précisions sur ce point voir Gilles Gaston Granger, *Le Probable, le possible, le virtuel*, Paris, Ed. Odile Jacob, 1995.

¹⁵ Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, Quadrige, 1983, p. 68.

¹⁶ Sandra Scarr, « Essai sur la science et l'esprit humain », in Jean E. Charon, *L'Esprit et la science*, Paris, Albin Michel, 1983, p.141.

réalité telle que nous la percevons, que se situent les enjeux du *principe d'adhésion* en question ici.

Dans une approche phénoménologique, le présent que nous le percevons s'écrit dans les interstices de la perception de la réalité et de sa temporalité *construite* par le *principe d'adhésion*.

« Ecrire le présent », c'est, effectivement, ce que nous faisons, ou plus précisément, nous écrivons *notre* présent, chacun différent au sein d'une apparente homogénéité globale du monde et de ses lois physiques et phénoménales.

Bibliographie :

Bergson Henry, *Matière et mémoire*, Paris, Ed. PUF, 1939, pp. 168-169.

Garbagnati Lucile (coordonné par), Acte du colloque Besançon, *Temps scientifique, temps théâtral*, Documents actes et rapports pour l'éducation, Besançon, Ed. CNDP de Franche-Comté, 2001.

Levinas Emmanuel, *Le Temps et l'autre*, Paris, PUF, Quadrige, 1983.

Rucker Rudy, *La Quatrième dimension*, Paris, Ed. du Seuil, Coll. Points sciences, 1985.

Sartre Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie, Phénoménologie de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940.

Scarr Sandra, « Essai sur la science et l'esprit humain », in Jean E. Charon, *L'Esprit et la science*, Paris, Albin Michel, 1983.

Stanislavski Constantin, *La Construction du personnage*, Paris, Pygmalion-Gérard Watelet, 1984.