

## *Regard*

**Marie-José Latour**

### **« Lacan, Louvain, 1972 » Entretien avec Sébastien Lange \***

*À l'issue de la présentation de la revue L'En-je lacanien à la librairie Mollat à Bordeaux, nous avons proposé à Sébastien Lange, acteur, lecteur de Lacan, analysant, de réfléchir à une possible intervention dans le cadre du séminaire des enseignants du collège de clinique psychanalytique du Sud-Ouest, autour de la conférence que Lacan donna en 1972 à Louvain. Cette intervention eut lieu le 6 juin 2009 à Toulouse lors du troisième séminaire des enseignants du CCPSO sur Les dits déprimés, sous le titre « Lacan, Louvain, 1972 ». Nous avons aimé en parler après.*

#### **Faire entendre Lacan sur scène**

*Marie-José Latour : Durant cette année de travail sur Les dits déprimés, les propos de Lacan sur la vie, la mort, le désir, la psychanalyse résonnaient particulièrement. En écoutant vos propos sur votre création <sup>1</sup>, en entendant votre voix, j'ai eu envie de vous soumettre cette idée de porter à l'ex-sistence quelque chose du dire de Lacan. Cette expérience, inédite à notre connaissance, mérite qu'on s'y arrête un peu plus longtemps que le temps de la performance. Je vous remercie d'avoir accepté de répondre à quelques questions.*

*Sébastien Lange : Peut-être bien que toute question véritablement posée, je veux dire dans l'accueil d'une réponse improbable, est fondamentale, mais j'entrevois ici l'occasion de parler des moteurs de travail dont un comédien use et dont il a très peu l'occasion de parler.*

\* Au cours de la soirée des journées « Psychanalyse et religion », Sébastien Lange interviendra sous le titre : « "La messe de l'athée" d'Honoré de Balzac – fragments ».

1. *Le Projet De Quark*, création scénique, du 25 mars au 9 avril 2008, musée les Abattoirs, Toulouse.

Cette cuisine peut intéresser le lecteur, le spectateur, les psychanalystes, etc.

J'ai pensé, en partie, ce que j'ai fait, mais je n'avais certainement pas pensé à l'éventualité d'en parler ou plutôt d'écrire<sup>2</sup> à ce propos.

*M.-J. L. : Diriez-vous avoir mis Lacan en scène ? en voix ? autre ?*

*S. L. : Mettre Lacan en scène ? Je ne peux dire exactement cela, à moins de parler de reconstitution historique. Mais cela n'est pas complètement faux non plus. Je dirai plutôt : « Faire entendre Lacan sur scène. »*

Il m'est appartenu de rendre vivant ce qui chez Lacan fut interprétable, ses intonations, ses accidents de langue (nous y reviendrons), ses soupirs, ses gestes, ses regards ; cela s'entend dans son rapport aux autres, en l'occurrence à l'assemblée, au professeur de Louvain, etc. Bref, ce qui fut de l'ordre des rapports organiques chez Lacan et que Sollers avait bien repéré et mentionné dans son *Lacan même*. Donc faire entendre Lacan sur scène serait y mettre de lui autant que sa langue, et ce lui, qui n'est plus là, le faire entendre par un interprète.

*M.-J. L. : Qu'est-ce qui vous a donné envie d'accepter cette proposition inattendue a priori ?*

*S. L. : Peut-être devrais-je plutôt poser : quel fut mon désir d'acteur ? mimer ? copier ? rendre ? reproduire ? répéter ? plagier ? pasticher ? révéler ? jouer enfin ?*

Admettons déjà qu'une certaine dose de fantaisie est à la source du projet. Par fantaisie, on pourrait aller jusqu'à dire une plaisanterie qui consisterait à faire réapparaître la figure d'une personne qui a vraiment existé comme *un revenant*. Là on est dans l'apparition, le

2. Étant donné l'emploi du temps de chacun, les distances, les vacances, etc., une partie des échanges s'est passée par écrit.

petit miracle qui est du domaine de l'illusion. On veut faire illusion par un procédé d'incarnation du revenant et non plus d'un récit, c'est-à-dire de la mise à distance de feu Lacan. Cela induit que ce que je n'ose croire se réalise pourtant devant mes yeux et puisqu'il s'agit du domaine de l'illusion, qui incite quand même à croire en quelque chose. C'est un procédé piège imparable dont les grands auteurs de théâtre, comme Shakespeare dans le spectre d'Hamlet ou Zeami dans ses fantômes de nô, ont usé. On assiste toujours à une représentation, quelle qu'elle soit, pour s'y croire. C'est d'ailleurs l'endroit où nulle part, oserai-je dire, plus que le moment ou jamais.

*M.-J. L. : Mais peut-on jouer Lacan ? Cette question ne se pose-t-elle pas pour tous les auteurs qui n'ont pas spécialement écrit pour le théâtre ?*

*S. L. :* Représenter Lacan ne serait donc pas jouer une figure de théâtre ni le personnage qu'il donna à voir de son vivant, et donc le mettre en scène à proprement parler, mais plutôt faire apparaître des bouts de lui sur une scène, qui plus est dans une mise en abyme de son auditoire premier, je veux dire à quelques exceptions près étudiants et professions ayant à voir avec la psyché.

Aucun dramaturge ne s'est emparé, à ma connaissance et à mon étonnement, du cas Lacan. Car il est clair que Lacan, qui se jouait lui-même – un acteur, vraiment –, aurait sûrement été curieux qu'on le mette en forme théâtrale, disons qu'un auteur en fasse le sujet principal de sa pièce. Mais le théâtre, ayant besoin de transposer, ou de faire parler une figure, aurait dû faire parler un homme dont l'activité essentielle était de parler en parlant du langage... périlleux.

*M.-J. L. : Vous faites donc une différence très pertinente entre Lacan « conférencier », analysant donc et Lacan psychanalyste. Le psychanalyste, en tant qu'il fait semblant d'un objet dont il n'y a pas d'image, ne saurait être représenté justement. D'où l'échec réitéré au cinéma de filmer des psychanalystes.*

*S. L. :* Il aurait été antipoétique d'actionner le personnage Lacan dans une pièce, même si je vois bien Bob Wilson lui donner une place centrale dans un opéra qu'il n'écrira jamais. Car en chantant Einstein par exemple, il le fit entrer dans l'histoire de l'art. Donc là, il eût été

chanté. Chanter Lacan serait une formidable opportunité de le mettre en scène à l'intérieur d'une œuvre.

Je ne parle pas ici de sa fonction de psychanalyste mais de la théâtralité de l'homme qui rendrait supportable son enseignement. Lacan agit comme un véritable bouffon à Louvain, il fait son petit cirque de Calder, pirouettes, tour de force, trapèze, clownerie, avec les concepts : la mort, le transfert, le savoir des psychanalystes... et c'est ce cirque qui apparaît intéressant à mettre sur scène. Je rappelle que le bouffon, contrairement au clown, n'a pas besoin du public pour se mettre en route, il le « circonvient, pour l'épouvanter » (T. Bernhard, *Le Faiseur de théâtre*).

### **Faire avec le dire**

*M.-J. L. : Ce qui vous a orienté dès le départ, c'est le témoignage audiovisuel de cette conférence à Louvain<sup>3</sup>. Pouvez-vous nous dire comment vous avez travaillé puisque je sais que vous avez beaucoup cheminé depuis l'idée de départ ? Qu'est-ce qui vous a guidé, orienté ?*

*S. L. : Ce que j'ai produit serait plutôt du domaine de la performance, car je ne le ferai probablement qu'une fois et ne l'ai pas répété comme un spectacle de théâtre. J'ai en premier lieu visionné la vidéo, l'image, et observé sa chorégraphie, ses habits, sa serviette, son havane « torseado », ses lunettes, sa bague, sa cravate, sa coupe de cheveux, son verre d'eau, sa carafe, son micro, ses notes, son ensemble, son manteau ; les positions récurrentes de son corps, son regard, ses mains, ses doigts. Puis je l'ai écouté au casque, sans l'image : sa respiration, ses soupirs, ses hoquets, ses accidents de langue, hésitations, intonations, variations, déglutitions, silences. Enfin j'ai regardé et écouté et essayé de comprendre le sens de ses propos.*

*M.-J. L. : Vous avez en effet passé beaucoup de temps à chercher des témoignages filmés de cette conférence, dont le DVD ne propose que quelques extraits.*

*S. L. : Oui, le texte enregistré dans son intégralité n'existe pas et, malgré des recherches assez poussées, les passages choisis furent revus à la lumière de cette contrainte.*

3. Jacques Lacan, DVD, Arte video, 2008.

J'avais donc proposé au départ de dire les extraits que vous aviez choisis en direct, répétant ce que j'entendais à l'oreillette. Expérience du simultané, rêve du comédien de jouer dans un perpétuel présent ! Je m'arrête un peu à ce « rêve » pour dire que mon métier de comédien, celui pour lequel je vis au rythme de l'intermittence et pour lequel je suis payé, consiste finalement à trouver un état où je ne penserai plus le texte, disons où la mémoire des mots, des gestes et des émotions n'exige plus un appel actif à la mémoire. Ce phénomène, que je nommerai l'« état de jeu », s'atteint grâce à la répétition. Nous pourrions dire que la répétition est le processus par lequel je m'empêche de penser sur le plateau. Il est un travail d'apprentissage en même temps que d'oubli. L'oreillette et la parole simultanée me plongent dans un état proche de cet état par la répétition immédiate. Depuis les années 1950, on parle au théâtre de « mémoire organique » (Artaud). C'est grâce à cette tentative de refaire le geste juste sous-tendu par un idéal de justesse que se superposent et s'entrelacent des expériences qui aboutiront au jeu grâce à une mémoire organique qui permet au comédien non seulement de ne plus penser au texte mais aussi de s'oublier dans sa fonction d'acteur. Finalement, il s'invente un autre corps (cf. « La lettre aux acteurs » de V. Novarina).

Après avoir été filmé par Francisco Berchenko dans cette phase d'imitation simultanée et en me revoyant, j'ai tout de suite pensé à une tentative vulgaire et obscène. Je ne m'entendais pas et après enregistrement ce que j'entendais sonnait faux. J'ai repensé à cette phrase de Lacan : « Faites comme moi, ne m'imitiez pas », et j'ai donc considéré cette approche comme une première étape de travail. Il a fallu s'émanciper de l'approche imitative et m'approprier le jeu tout en gardant les traces de Lacan sans oreillette. Comme un travail de transposition musicale, si vous voulez.

*M.-J. L. : On y revient. Lacan chanté !*

*S. L. :* Déjà, par ce chanté nous pouvons sans hésitation évoquer un « parlé » comme une science musicale, tradition très française qui, au XVII<sup>e</sup> siècle principalement, a théorisé dans l'art de la déclamation des gammes d'intonations équivalentes à des émotions très précises et aux degrés successifs de la passion éprouvée dans le même temps par celui qui déclame et celui qui écoute. Le père de Racine ne donnait-

il pas des cours de gestes et de tons à La Champmeslé pour les tragédies de son fils ?

*M.-J. L. : On a beaucoup à apprendre ! Alors, quel intérêt le texte et la parole de Lacan ont-ils pour un comédien ?*

*S. L. :* Le Lacan qui se jouait lui-même, ce que l'on avait à entendre de lui, était probablement assez important comme ça pour ne pas le mettre au carré, c'est-à-dire le faire parler et le faire jouer dans une comédie ou une tragédie écrite. Mais attendons quelques années...

Alors, Lacan, qu'en faire ? Le laisser à lui-même et à ses analystes ? J'ai perçu Lacan comme le créateur d'un langage, et même si beaucoup de ses écrits échappent à ma compréhension, je pressens le style Lacan. Si « le style c'est l'homme même », le style Lacan évolue avec le temps de sa vie dans son rapport qualitatif et quantitatif à la langue, et ce style qui ne s'arrête pas à « une marque de fabrique » est aussi en mouvement vers plus de justesse, vers la langue juste. Je ne serais pas étonné qu'il existe des lecteurs de Lacan qui s'arrêtent à une période.

Pour ceux qui l'ont entendu ou pratiqué, il semble évident que Jacques Lacan a dû nécessairement jouer pour faire passer son enseignement. J'entends « jouer » selon la définition qu'en a donnée Aristote dans sa *Poétique* quand il dit que « parler c'est agir ».

*M.-J. L. : « L'acte de faire avec le dire », cela pourrait être aussi la définition d'interpréter, soit l'acte de l'analyste. Claude Régy disait cet été que le théâtre est le récit de ce qui n'est pas dit. Ce qui du coup donne toute sa place à l'acteur.*

*S. L. :* Oui, nous remarquons que ce qui est à l'origine de la notion de jeu est au fond la dénaturation de l'acte, faire comme si, faire semblant... par la représentation d'hommes n'agissant qu'en paroles, ce qui induit par ce décalage une portée effective de cet acte à un niveau symbolique. Cet acte dénaturé et qui se joue dans les coulisses, qui est à l'origine chez les Grecs, ou représentable, est certainement transféré mais en aucun cas répétition, je veux dire répétition d'un rite, c'est une entrée à chaque fois dans un temps nouveau qui permet à l'acte de se métamorphoser en récit.

J'entends aussi par jouer le fait de se représenter soi-même par une présence qui est autant corps que pensée (la présence transmet aussi). La présence physique constitue le sens premier, la raison d'être du théâtre, et la densité propre à une personne en état de représentation est à elle seule le substrat du sens avant la langue. Comparons par exemple les dernières causeries de Lacan aux ultimes productions du peintre Mark Rothko : des soupirs, peu de mots, le monument de pierre prenant peu à peu la place de l'homme de chair(e), mais paradoxalement une fragilité de Lacan, aussi un sommet, mais noir, fragile, terriblement humain.

Peut-être s'agissait-il d'un mouvement puissant de pensée empêché par la maladie, mais aussi de la lassitude à devoir répéter aux autres un enseignement dont paradoxalement les trouées lumineuses se multipliaient au milieu des soupirs, des râles et des silences. Tous ces empêchements, ces obstacles (« c'est là où c'est le plus empêché que ça pousse » nous dit Valère Novarina dans sa « Lettre aux acteurs ») dont j'ai senti les prémices dans la conférence de Louvain, ont été une occasion d'y puiser matière à jouer.

*M.-J. L. : Qu'est-ce qu'amènent de plus au théâtre ces textes qui ne sont pas de théâtre ?*

*S. L. :* En tant qu'acteur, je ne vois pas pourquoi je laisserais passer une si belle occasion d'entamer un travail d'interprétation sur les grands modèles charismatiques de la pensée de ces cinquante dernières années (parce que l'apparition généralisée de l'image et du son). Je pense aussi à Foucauld, Deleuze, Chomsky, Borges... autant de penseurs dont le petit théâtre de la pensée se déroulait dans leurs causeries. Et puis les bons textes de théâtre sont si rares...

Car comment porter un enseignement, le porter sur les épaules, comment éviter l'ennui, comment en rire, pourquoi pas, si le penseur n'est pas un peu acteur ? Comment passerait ce gai savoir sans l'esprit de jeu ? C'est cela qui m'a frappé et à quoi j'ai voulu rendre hommage en mettant Lacan sur scène face à ses chercheurs.

Je voudrais ici rendre un hommage de comédien à Michel Bousseyroux, qui, par la dimension de jeu qu'il donne à ses interventions, étend la compréhension des termes aux profanes. Ainsi, nous n'assistons pas exactement à un exposé brillant mais à la

transmission d'une pensée en mouvement sur une scène, et ce grâce à une manière de dramaturgie adaptée.

## **Il ne se passe rien sans seuils**

*M.-J. L. : Me revient une question que je me suis posée en vous écoutant le 6 juin et que je vous adresse, aux psychanalystes : que faisons-nous quand nous citons ? Prétendons-nous transmettre ce que Lacan a enseigné ? Prend-on abri du dit d'un qui compte ou bien dans l'écart surgi, de prendre ce dit à son compte, indique-t-on quelque chance d'éclairer un dire ?*

*Considérez-vous que votre art soit un art de la citation ?*

*S. L. : « Citer » oui, ce qui fut vivant pour le ramener à une expérience présente. Ce qui n'est pas du même ordre que de faire entendre, qui peut déjà être considéré comme un acte théâtral, donc un art de la représentation. Il y a de l'action dans « faire entendre ». Et, je le redis, au théâtre, dire c'est faire, point commun avec la psychanalyse. En effet, l'interprétation est du domaine de la *poiesis*, du faire, dans le travail nécessaire de la répétition. Je ne crois pas que « citer » ait à voir avec la mise en corps d'un dire. Peut-être à la limite une mise en bouche, un effleurement du geste qui évoquerait son créateur. Si je dis « faire entendre » Lacan, c'est dans le sens de lui prêter un corps, celui de l'acteur. Le corps de Lacan, c'était sa présence, ce qui a fait sa présence, qui est objet de ma recherche.*

*M.-J. L. : Lacan situe l'interprétation entre énigme et citation ; bien sûr, cela a plus d'une résonance avec le théâtre, car un texte dit des milliers de fois, comment garde-t-il le pouvoir de sa nouveauté, la puissance de l'inouï ? Redonner sa puissance inédite, énigmatique à un texte en le citant, n'est-ce pas ce que psychanalyse et théâtre partagent ? L'impair de la répétition en quelque sorte ?*

*S. L. : La performance ne se représente traditionnellement qu'une fois, ce qui est le cas du « Lacan, Louvain, 1972 ». Or, l'expérience ne vaudrait que de se répéter, car selon le dicton allemand : « Einmal ist keinmal », une fois ne compte pas. En admettant qu'une fois est impair et que l'impair est ce qui ne peut pas répéter le même, dans le cadre de la représentation théâtrale, jouer une fois n'est pas comptable, pourquoi ? Parce que ce qui est le produit d'une répétition au théâtre, c'est la représentation. Et la représentation n'a pas de valeur*



dès lors qu'elle n'est jouée qu'une fois. Nous la « répétons » pour la répéter mais dans des temps de différentes teneurs. La raison d'être d'un spectacle est sa répétition, dont on sait qu'elle est la tentative impossible de jouer le même personnage avec le même langage, les mêmes états tous les soirs. Après ça on peut se dire que le défi de l'impossible, c'est de répéter quelque chose dont on sait qu'il est impossible de le répéter, n'est-ce pas ? On ne doit surtout pas se souvenir de la façon dont on a joué la veille au moment de jouer (d'autant plus si ça a marché) mais oublier et renouveler toujours. C'est là où ça joue et c'est par là que ça crée.

Pour ce qui est de la force d'un texte, elle réside avant tout dans le travail acharné de l'écrivain. Comment s'est-il battu, avec quelle férocité, dans quelle nécessité ? L'intensité de ce combat est ce qui doit se faire entendre sur scène. L'acteur ne fait que s'approprier la langue d'un autre, et son travail ne consiste-t-il pas à fragmenter et à trier les procédés subtils de fabrication de l'auteur pour la reconstituer à travers sa langue ? L'acteur souffle dans la langue qu'il a apprise de l'autre.

*M.-J. L. : Vous semblez répartir les positions par rapport au théâtre selon les deux axes de la diegesis et de la mimesis, qui recouperaient citer et jouer, mais au fond tout cela ne va guère l'un sans l'autre... Reste à trouver l'état de grâce !*

*S. L. :* Si nous prenons le « citer », donc le « récit », s'il s'agit de le répéter, nous limiterons l'expérience de la répétition par le compte-rendu de la parole à un public donné et donc du sens d'une pensée. Il s'agit là plutôt de l'archaïque *diegesis* grecque, le récit d'une histoire dans laquelle le conteur prendra en compte non pas le corps d'où vient la parole mais uniquement la parole elle-même, en lui donnant éventuellement une certaine qualité de présence par le seul fait d'être en scène. Le corps deviendra éventuellement un élément de projection du spectateur, en tout cas prêtera sa vie, son souffle, pour que la parole reste vivante. Les techniques employées consistent en l'évocation des gestes, de la musique des mots, du découpage des phrases et de la force des images à susciter chez le spectateur : un art du récit. Et l'on en vient à ce qui fait la *mimesis*, qui n'est pas l'imitation au sens de l'imitateur qui lui est un singe (attention ! c'est tout un art que d'être singe !). Là où tout change, c'est quand nous

voulons tenter une représentation du personnage agissant (et je ne parle pas encore de la personne agissante, en l'occurrence Lacan). Je dis bien tenter, car ce n'est pas aussi évident que cela. Il s'agit de happer le spectateur en donnant vie à un personnage. Il a fallu pour cela opérer le passage entre la personne historique et son personnage. Pour cela Lacan m'a aidé.

*M.-J. L. : Vous dites à deux reprises que « Lacan se jouait lui-même ». Ce n'est pas la même chose que se jouer de lui-même. En quelque sorte, Lacan, comme un excellent comédien, n'hésitait pas à s'altérer !*

*S. L. : J'ai dit qu'il se jouait lui-même parce que je pense que la dimension du personnage existait déjà à son insu. Ses auditeurs ont peut-être fait de lui ce qu'il avait commencé à jouer de lui-même. Hors du contexte théâtral, le personnage, c'est l'autre qui vous le fabrique, et vous le lui renvoyez peut-être en vous jouant de lui. Mais en plus il est acteur, cet homme ! Comment faire alors quand on est un peu acteur, actant, pour faire passer par la langue ce que la langue dit ? Avouons que, sans cette dimension de l'acteur (on peut se demander si le psychanalyste ne serait pas un acteur dans la mise en scène de la séance, de la position, du rituel, de la charge du rôle de ce sujet supposé savoir dont il ne sait rien jusqu'au bout...), Lacan ne serait plus tout à fait le même et son enseignement, en rapport à l'oralité, de la même teneur. Il se situe autant dans le domaine du souvenir (quel souvenir de lui Proust aurait-il écrit ? je veux dire, qu'est-ce qui en resterait ?) que dans le domaine de l'imaginaire, dirai-je du fantasme aussi ? Dans tous les cas, il a laissé une œuvre, plus qu'une pensée riche et complexe, dont les trous, vous les avez évoqués, vaudraient double, une source d'enthousiasme, une dimension de mystère, pourvoyeur sans fond de désir, un style aussi qui serait, pour s'inspirer de Céline, comme un ouvrage de dentelle dont les points délicats ne seraient pas qu'à comprendre mais à reprendre perpétuellement.*

*M.-J. L. : Alors Lacan, personnage ou personne ?*

*S. L. : La personne Lacan pouvait ainsi devenir un personnage, et comme pour faire un pied de nez aux convenances, un personnage propre à faire voir ce qui avant la formulation de ses mots en donnait*

naissance. Louvain fut d'ailleurs à ce titre presque improvisé, spontané (contrairement à « Télévision » tout à fait écrit, contrôlé), nous montrant Jacques Lacan de bonne humeur, déconnant, comment dire ? quelque peu affranchi de sa posture de grand commandeur. Le contexte n'y est sans doute pas pour rien, le fait d'être en Belgique non plus...

Du personnage écrit à sa représentation sur la scène il s'opère une perte fondamentale. Le passage à l'incarnation perd de la vérité en route. La lecture silencieuse d'une pièce est plus vivante, plus réelle en nous que sa mise en scène. Et c'est tout l'art de l'acteur que de récupérer cette vérité par son mensonge. Pirouette ! Nous savons que nous sommes au théâtre et pourtant nous acceptons de croire de bon cœur au mensonge de l'existence d'une forêt entre deux projecteurs, d'une situation de passion divine entre deux intermittents relativement normaux, du coup de feu très sérieux tiré par oncle Vania avec un pistolet en plastique. Nous savons que nous sommes entrés dans un théâtre ou que nous assistons à une performance dans un espace de représentation et nous pouvons nous laisser aller à croire en l'illusion des situations jouées, enfin déchargés de la pression du réel pour quelques instants.

*M.-J. L. : Qu'appellez-vous une pression du réel ?*

*S. L. :* Je veux dire par là et sans doute maladroitement que le spectateur en entrant dans un théâtre se déleste de la pression d'une dite vérité en tant que croyance en la manifestation d'une réalité concrète. Il accepte en entrant dans la salle et en payant (d'un commun accord et collectivement) de se faire mentir, de se faire raconter des histoires...

*M.-J. L. :* *Se faire mentir, la formule est très intéressante ! Se faire mentir, ce n'est pas se mentir... J'entends là quelque chose qu'il faudrait faire résonner...*

*S. L. :* ... et justement d'y croire sans retenue, car au théâtre nous sommes dans le lieu avoué du mensonge ou d'une réalité transposée, comme on voudra. C'est que le théâtre nous ment au carré !

*M.-J. L. :* *Alors ce n'est pas tant la vie est un songe que... le théâtre est men-songe !*

*S. L.* : Le théâtre nous signale, nous avertit de sa nature mensongère par son endroit, sa mise en scène, ses comédiens en jeu, ses petits fours de premières... Certaines pièces mettent en abyme cette illusion à l'intérieur de leur fable (*La Vie est un songe* de Calderon, *L'Illusion comique* de Corneille) et nous signifient que ce qui y est dit est non pas vrai mais réel, essence de vérité, mise à nu du complexe, allant même jusqu'à prétendre modifier le public, le rendre au monde après l'avoir curé (« Le théâtre et la peste » d'Antonin Artaud).

*M.-J. L.* : *Le théâtre a donc cette affinité particulière avec ce que Lacan appelle « la vérité menteuse ». La vérité ment toujours. En effet, impossible de dire vrai du réel, encore faut-il consentir à s'y confronter.*

*S. L.* : Le théâtre a quand même pour mission première de nous questionner dans notre rapport au monde, à la société et au-delà à l'altérité. Quoi de plus réel après tout ?! Et c'est bien cette accroche du théâtre à ces contingences d'ordre social et ontologique qui demande nécessairement de passer par ces strates de mensonges, pour enfin délivrer le spectateur de l'obligation de répondre à la pression de la réalité non représentée et ainsi créer la condition idéale pour faire entendre ce qu'il a à lui dire. La représentation constitue donc une parenthèse dans la manifestation du réel par le moyen de la représentation et de la répétition. Ne serions-nous ici pas proches des caractéristiques de la psychanalyse en tant que pratique ? Il ne se passe rien sans seuils.

*M.-J. L.* : *Très juste, très belle formule ! Cela me rappelle le passage où Lacan parle de la fonction du praticable au théâtre. Il fait remarquer que bien sûr le praticable est un trompe-l'œil qui introduit une certaine perspective, un jeu, etc. ; mais quand nous passons derrière le praticable, il n'y a plus moyen de s'y tromper, et pourtant le praticable est toujours là ; il n'est pas imaginaire, le bâti est toujours là !*

*S. L.* : C'est le tour de passe-passe que le théâtre, « l'endroit d'où l'on voit » en grec, se fait un malin plaisir de faire depuis environ trois mille ans. Bâti certes mais bâti évoluant d'une époque à l'autre selon une convergence de facteurs complexes. Il faut rappeler que le *proskenion* grec était élevé mais que les spectateurs de l'arène, qui voyaient aussi de côté sur 200 degrés, avaient une vue plongeante et

que la forme frontale de la scène surélevée actuelle (qui provient du mot *skenè*, qui à l'origine est la baraque d'où entraient et sortaient les acteurs) est héritée du théâtre romain en pierre (cf. Vitruve) agrémenté à la Renaissance par des portes et des arcades, d'où se prolonge, en trompe l'œil, une rue ou un paysage. Les mystères et gens de foire avaient perpétué cette disposition romaine du praticable mais en le ramenant à des proportions sommaires et précaires. La nature itinérante du théâtre forain et des saltimbanques, avec leurs baraquements et leurs charrettes, obligeait à une disposition frontale, avec des contraintes d'exposition « à plat », dont l'iconologie chrétienne médiévale est riche.

Le promontoire du *proskenion* et de la *skenè*, la scène surélevée du théâtre classique, le cercle des places de village africain où le griot raconte ses épopées, le tapis de la conférence des oiseaux de Peter Brook ou la fosse du prince Constant de Grotowski sont autant de dispositifs dont l'endroit et l'envers se situent sur des plans d'expérience différents. Dans le dispositif classique du praticable, l'endroit du praticable trompe-l'œil et l'envers démentent la tromperie sans l'abolir. Tous les dispositifs autres que frontaux dont les possibilités topologiques d'envers et d'endroit n'existent pas renvoient à un déplacement de la désillusion à l'endroit même de celui qui assiste à la représentation et au fait que l'envers et l'endroit sont finalement distribués entre la fonction du spectateur et celui de l'acteur, c'est-à-dire dans leur statut respectif. On peut aujourd'hui, grâce à des tentatives nouvelles qui incluent le spectateur comme un acteur potentiel, déplacer les lieux de l'envers et de l'endroit jusqu'à la possibilité de choisir intimement sa fonction d'acteur ou de spectateur dans un espace de jeu commun. Les seuils se meuvent dans l'articulation du réel et du symbolique.

### **M'entend-on ?**

*M.-J. L. : Il nous est apparu à tous deux la dimension silencieuse du dire de Lacan, non pas le silence de la langue en train de se faire mais celui de la langue en train de le dire. Ce que vous avez réussi particulièrement à faire entendre.*

*S. L. : Je signale que je considère le rendu final de la performance comme non abouti. Quelques moments justes m'encourageraient à la*

reprandre et à lui donner plus de valeur. Je reprendrai une dizaine de minutes tirées de ce que j'ai fait mais l'insérerai, dans une fiction globale comportant la conférence, comme une pièce dans la pièce. De plus, je choisirai la totalité de l'intervention du jeune étudiant « situationniste » et les échanges qui en découlent : une merveille d'« accident », dont Lacan, habitué au travail de terrain, ça se voit, se sort (ou rentre dedans) admirablement. La portée de sa causerie, à cet instant-là, devient profondément politique. Au final, j'ai voulu faire passer un texte en pensant à ceux qui ne le connaissent pas ou le connaissent mal et troubler un tant soit peu ceux qui le connaissent.

*M.-J. L. : Quels sont les passages qui vous semblent les plus propices à votre travail de comédien ?*

*S. L. :* Le passage sur la mort ou sur « le rêve pascalien ». Dans ce dernier, il parle d'une analysante défunte, il parle de son expérience d'analyste tel Freud et les rêves... Et quel humour ! Alors qu'il est lui-même dans le récit. Il raconte une histoire qui sert son propos et qui m'a donné un véritable élément d'interprétation, car le comédien a pu travailler pour faire croire qu'il avait vécu lui-même cette expérience. C'est jubilatoire et un des moments les mieux joués de l'intervention !

À mon avis, le passage sur la mort fut le vrai départ de la performance. Il y a une passion, un talent tragique chez Lacan qui s'apparente à l'humour de Bernhard : ni comédie ni tragédie, mais les deux à la fois, ce qui m'inspire. Car chez le comédien, pour bien jouer, il faut apprendre à aimer son modèle ou son personnage. Pourrions-nous encore parler de transfert ?

*M.-J. L. : Bien sûr !... Lacan dit quelque part, dans le séminaire Le Désir et son interprétation, dans les leçons sur Hamlet peut-être, que l'acteur prête sa présence, non pas simplement comme une marionnette, mais avec son inconscient, soit le rapport de son corps avec son histoire.*

*S. L. :* Il me paraît évident dans l'expérience du plateau que l'acteur, après son travail sur le rôle, la composition de son personnage, ne peut donner au fond que ce qu'il est. Il n'y a pas d'essence du personnage sur le plateau mais l'essence de l'être lui-même. Ce qu'il est vraiment, c'est-à-dire, pour vous reprendre, le rapport de son corps

avec son histoire, n'est exprimable qu'à partir de la donnée fondamentale de l'inconscient. En même temps, l'acteur, en jouant, s'invente un autre corps, une autre respiration, d'autres façons de suer, d'autres tuyaux, d'autres résonnances, un autre teint, et s'il répète son rôle, c'est justement dans le but de se débarrasser des contingences et des idées, pour déblayer le terrain afin que surgisse cet autre corps. Ce corps dans le corps devient, l'espace de la représentation, l'autre dans le même, dont le spectateur en le regardant vivre authentifie la présence.

*M.-J. L. : Lacan précise que les bons et les mauvais acteurs se distribuent selon cette compatibilité de l'inconscient avec le prêt de sa marionnette. Alors, me permettez-vous cette question ? Pensez-vous qu'un acteur puisse « faire entendre Lacan » s'il n'a pas un rapport « personnel » à la psychanalyse ?*

*S. L. :* Pour faire entendre Lacan, il n'est pas nécessaire, d'après moi, d'être analysant, sachant qu'il fut avant tout connu, aux yeux du grand public (restreint quand même), pour ses enseignements et non pour sa profession de psychanalyste, bien qu'on ne puisse pas les dissocier. Un homme public donc, un intellectuel de son temps dont n'importe quel metteur en scène, artiste ou comédien pourrait s'emparer. En ce temps de mutation rapide des codes de théâtre, où les modes de représentation se cherchent des matériaux d'inspiration multiples et complexes afin de requestionner ce qu'il en est du monde, la performance que j'ai tenté de faire avec le dire de Lacan est tout à fait envisageable dans d'autres cas.

Par ailleurs, Lacan est arrivé à ce à quoi les auteurs de comédie devraient parvenir : amuser en instruisant (je n'écris pas volontairement « fasciner en instruisant »), ce que Molière a posé comme base de la comédie et qui vaut encore aujourd'hui. Car il s'agit, pour faire entendre Lacan, de s'en amuser, ou plutôt de s'amuser avec lui, et comme je ne suis pas un professionnel de la psyché mais interprète de textes et de situations théâtrales, ce détour par la mise à distance d'un moment historique, qui pourrait paraître osé ou carrément obscène, prétend sortir un peu des sentiers de l'interprétation et de l'analyse des écritures lacaniennes.

Mais il est sûr qu'être versé de près ou de loin dans la psychanalyse donne des idées, je parle des artistes en analyse. Je ne saurais en fait me départir de cette dimension tant elle m'influence à tous les niveaux de mon expérience. Oui, jouer du Lacan tombait à un moment ou à un autre sous le coup de l'évidence comme comédien et analysant. Disons que la psychanalyse a modifié mon rapport à l'altérité, modifiant en profondeur la notion de choix, de pensée, de goût et de sensation. J'insiste sur la dimension encore une fois organique de ce changement. Car si la psychanalyse m'aide à « trier les pommes », elle opère aussi un déplacement des sensations corporelles vers un réel palpable, ou en tout cas la conscience d'une perception du réel en chantier dont les sens profitent ou subissent selon l'endroit du travail. Pour moi, une expérience intime de la modification du regard dans le dévoilement du trou dont la langue est percée et qui pour l'artiste constitue non du pain blanc mais du pain bénit.

Cependant, pour de tout autres cas que le mien, le théâtre contemporain n'étant plus dans l'obligation de monter des œuvres faites pour lui, je le répète, je trouve que c'est une bonne idée de transmettre les transmetteurs avec les mécanismes du jeu dramatique. Cela serait peut-être proposer au public de découvrir ou redécouvrir une pensée qui ne trotte dans sa tête qu'en circuit fermé ou à travers les cartels. Ne serait-ce pas là un comble du divertissement ?

*M.-J. L. : Oui, le divertissement se ment ! Ce qui n'implique nullement qu'il ne faille pas se divertir, pas plus qu'il ne faille croire qu'on pourrait dès lors que l'on parle ne pas mentir !*

*Donneriez-vous maintenant un autre nom à ce que vous aviez choisi d'intituler « Lacan, Louvain, 1972 » ?*

*S. L. : Oui. Plus d'humour qui renvoie au sien. J'intitulerais donc cette intervention : « M'entend-on ?! », selon l'interrogation de Lacan au début de la conférence. Ce titre renverrait davantage à ma tentative et à celle de son auteur.*

*Juillet-octobre 2009.*