

# mis cel lan ées

## DIALECTIQUE DE L'ILLUSION SUR DES CARAVELLES ET DES BATAILLES, D'ÉLÉNA DORATIOTTO ET BENOÎT PIRET

PAR OLIVIER NEVEUX



*Des caravelles et des batailles.* © Baudouin Litt.

Il faut dire, dès l'introduction, ce qui importe le plus : la grâce et la subtilité du spectacle *Des caravelles et des batailles*, d'Éléna Doratiotto et Benoît Piret<sup>1</sup>. Mais les qualificatifs laudatifs peuvent s'égrener, un peu inconséquents, à la sortie du spectacle ; ils se heurtent, sitôt écrits, inexorablement, à l'inflation neutralisante des emballements. Combien de spectacles « indispensables », « salutaires », « uniques » ? Il importe cependant de partir de là : de la joie, à Liège puis à Avignon, la même, devant ce spectacle — et la naissance d'une complicité, dès lors, d'initiés entre celles et ceux qui l'ont vu. Mais caractériser la joie est difficile — a fortiori dès lors que le qualificatif « joyeux » se voit accolé à n'importe quelle banalité et fleure bon les bains de soleil et les petites gorgées de bière en terrasse.

Serait-ce de découvrir un jeune grand acteur, Jules Pui-baraud ? Mais il l'était déjà, grâce à *J'abandonne une partie de moi que j'adapte*, mis en scène récemment par Justine Lequette. Il est là, lumineux, les épaules tombantes, la mine ahurie. C'est son regard étonné qui donne le *la* de la narration. Le désolidariser pour autant des autres est injuste : ils sont tous (Salim Djafari, Éléna Doratiotto, Gaëtan Lejeune, Anne-Sophie Sterck, Benoît Piret) impressionnants, grands joueurs,

<sup>1</sup>— Créé le 9 février 2019 au Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine et joué lors du Festival d'Avignon 2019 au Théâtre des Doms. Production Wirikuta ASBL. Coproduction Festival de Liège, Mars – Mons Arts de la scène, Théâtre Jean-Vilar de Vitry-sur-Seine, La Coop asbl.

mis  
cel  
lan  
ées

APRÈS-COUP

qui composent d'étranges figures, drolatiques. Ils possèdent la poésie de ces êtres affairés à leurs propres rêveries et qui réussissent, avec délicatesse, à les tisser à celles des autres. Ils ont le charme, parfois, de certains personnages de Dubillard, d'autres, de Pinget. Mais on ne saurait, sans dommage, les réduire aux formes (majeures) de ces théâtres intrigants. Serait-ce donc de découvrir un ensemble homogène d'acteurs si étonnants? Cela ne peut tout expliquer pour autant que, précisément, il est rendu au jeu, à son faisceau d'énigmes et de facéties, sa part majeure.

On tentera une explication: *Des caravelles et des batailles* offre au théâtre une fervente raison d'exister. Non pas que le théâtre soit menacé de disparaître — il survivra, fût-ce en chien crevé —, mais il subit les outrages du « nouveau monde » que sa vieilleries, son archaïsme et son anachronisme atterrent. Il existe comme en s'excusant, acculé à plaider sa cause, à faire la preuve de ses services, ou à alerter, arrogant et affolé, sur sa possible disparition. Il y a lieu, évidemment, de fuir les discours réactionnaires qui n'aiment le théâtre qu'à la condition des grands textes, des grands acteurs, des grands sentiments, du bruit du vent dans la Cour d'honneur, et courent à reculer célébrer un art figé dans les heures fantasmées de son passé. Il ne s'agit pas de cela, ni des pleureurs d'un théâtre disparu ni des guetteurs d'un théâtre réapparu, mais de l'enthousiasme qui naît à percevoir ce que seul le théâtre peut — aussi intriqué de romanesque soit-il —, là où son expérience est somme toute incomparable.

*Des caravelles et des batailles* fait exister le théâtre. Une boîte noire vide, un « totem » au centre — planches de bois à l'assaut du ciel qui tout aussi bien sécurisent une charpente imaginaire — et c'est tout, sinon quelques accessoires: couverture, pliants, un tapis de cérémonie, un entassement de planches, un pavé, qui s'ajoutent et se retirent au gré des besoins de la fic-

2— Thomas Mann « est un vrai réaliste, ce qui signifie tout d'abord en l'occurrence qu'il sait exactement, en tant qu'artiste figuratif, qui est Christian Buddenbrook, ou Tonio Kröger, ou Hans Castorp, ou Settembrini, ou Naphta. Il n'a pas besoin de le savoir au sens d'une analyse sociale et scientifique abstraite: sur ce point, il peut se tromper, comme avant lui Balzac, Dickens ou Léon Tolstoï — mais il le sait au sens du réalisme créateur; il sait comment la pensée et l'affectivité prennent naissance dans l'être social, comment le vécu et les sentiments sont des parties d'un complexe global de la réalité. Ce faisant, en tant que réaliste, il montre où cette partie se situe dans le complexe global de la vie; de quel lieu de la vie sociale elle provient, où elle va, etc. » Georg Lukács, *Problèmes du réalisme*, texte français de Claude Prévost et Jean Guégan, Paris, L'Arche, 1975, p. 251.

tion. La fiction est consistante, la narration, ténue. Elle emprunte, lointainement, à *La Montagne magique* de Mann — complétée de Musil. Mais qui sont ces gens? Que vivent-ils? Et de quelle qualité ce monde est-il composé pour être si calme? Ils sont on-ne-sait-où, vivent on-ne-sait-quoi, on ne sait à quel moment de l'Histoire. Ce qui frappe est qu'au cours de la représentation la somme de ce qui se sait et s'atteste s'avère toujours inférieure à la somme de ce qui s'ignore — et de ce qui peut s'imaginer. Comme si le spectacle construisait, avec son spectateur, une connivence et que celle-ci reposait sur un ensemble d'implicites... ignorés, et pour cause, par ce dernier.

Un jeune homme, Andréas, arrive — d'où? pourquoi?; il est accueilli par Clawdia, Monsieur Obertini et Madame Stöhr qui lui font découvrir les lieux et entament cette visite par la découverte d'un polyptyque d'exception, décrit longuement, pan par pan, et qui expose « la grande bataille de Cajamarca », celle qui vit, en 1532, le conquistador espagnol Francisco Pizarro s'attaquer à l'empereur inca Atahualpa, le capturer — et vaincre, dans le sang.

Qui sont tous ces gens? Que font-ils? A contrario de *La Montagne magique*, nul ne le saura, réduit à conjecturer, au gré des non-dits et d'une fiction en pointillés. Paradoxe redoutable qui fait de *La Montagne magique* de Mann le matériau inspirant d'une Totalité ici absente et impossible<sup>2</sup>. Cette petite communauté vit sa vie qui suit son cours. Cette évidence étonne; cet étonnement construit l'œuvre. Car elle ne suit pas n'importe quel cours. La fiction travaille à la naturalisation d'une exception, celle d'un monde délivré des dominations sociales, libéré du travail salarié, de la vie qui se perd à vouloir se gagner. Un lieu en exception sur le commun de désolation et d'aliénation. Le geste est brechtien mais alors comme inversé: il ne transforme pas la règle en exception mais bien l'exception en règle. Andréas, à l'annonce du départ annoncé de Madame Stöhr, à la fois incrédule et scandalisé, fait entendre, à la répéter, l'incongruité même de l'explication donnée: « obligations professionnelles », qui scande les vies de là-bas mais qui n'a plus aucun sens ici. Quelle somme d'acceptations, en effet, au jour le jour, pour qu'« obligations professionnelles » n'apparaissent que très rarement comme le signe d'une extravagante dépossession de l'existence?

Il n'y a donc rien d'anormal à ce qui se vit. Il eût été possible de surabonder sur la difficulté des vies alternatives, sur le concret et le quotidien de la mise en œuvre des expériences collectives qui désertent l'oppression. Pourtant: pas de problème. La difficulté de cette autre vie n'est pas l'objet du drame — on songe à certains grands films d'Alain Guiraudie chez qui les



*Des caravelles et des batailles*. © Baudouin Litt.

empêchements du désir ne sont pas des embrayeurs fictionnels; le désir n'est pas un problème, pas plus que son accomplissement; il faut dès lors trouver à la fiction d'autres mobiles et d'autres enjeux que ceux qui les permettent, au plus courant des œuvres et des vies. *Des caravelles et des batailles* rend simple l'étrange qui ne cesse pour autant d'être étrange précisément parce qu'il est représenté moins étrangement que simplement. Dit ainsi, on pourrait imaginer une micro-société purifiée des miasmes de la quotidienneté, des relents prosaïques des vies concrètes. L'œuvre est plus fine, elle compose un monde dont l'immaculée blancheur n'est qu'apparente — comme si cette douceur n'était qu'à la condition d'une violence forclosée, d'une vie pulsionnelle provisoirement apaisée ou écartée, lorsque la bataille et la nuit coloniale imposent leurs imaginaires sanguinaires sur les murs d'une enclave pacifiée. Andréas aménage, pinceau (virtuel) en main, le polyptyque. Le geste qui porte atteinte à l'œuvre ne saurait s'arrêter sauf à la recomposer intégralement. Il se fait casser la gueule. L'événement devient un incident, qui se clôt. Mais il ouvre sur un fond vertigineux: là où l'art ne saurait être l'objet d'une pure contemplation, mais comprend aussi l'exercice potentiel de sa dégradation.

Ils sont tous bizarrement occupés, Monsieur Gürkan, à ne pas finir son livre, l'autre, Albin, à vérifier son improbable destin de sultan, tous à rêver, à s'en aller

au bain, à s'occuper du jardin et, cependant, Andréas se demande quand tout cela va-t-il bien finir par commencer, un commencement sans cesse retardé: et s'il y avait là une piste à la fois politique et dramaturgique? La narration ne cesse, en effet, faussement, de reporter son commencement, comme dans l'attente d'une intrigue, du plein du drame, son pic saillant. L'œuvre fonctionne par ellipses — des procédures dramatiques disparates: une lettre sans fin d'Andréas à laquelle s'ajoutent des post-scriptum, des situations, des fragments, des séquences. Pour autant, ce qui se joue est bien moins la discontinuité qu'une autre continuité: celle d'une vie qui ne serait plus événementielle par la fréquence de ses événements, ni par leur intensité, mais par la vie elle-même, ce qui naît d'elle et du temps qui passe. La chose est complexe car elle ne dit pas vraiment, à la suite de Deleuze, que « l'on commence toujours par le milieu », mais plutôt que l'on commence bien à la suite d'un commencement — antérieur ici à la fiction — et que celui-ci, loin d'amorcer un temps d'effusion et de progression dramatique, suspend alors la question même du commencement. Une fois commencé, il n'y a rien à commencer; une fois arrivé, là, pourquoi? mais où?, il n'y a plus de commencement mais de la vie, des attentions aux raisons de chacun, des ajointements de désirs qui font de la loufoquerie, des joies et des impuissances des occasions festives. Mais comment faire « drame » d'une absence de drames? Par la disqualification de ce



Des caravelles et des batailles. © Baudouin Litt.

qui fait communément drame: « D'ailleurs en réalité tout le monde ici est fort occupé... Et c'est la distance avec ce qui nous occupe habituellement qui rend [...] si particulier ce qui nous occupe... », dit Andréas. Tel cet écrivain, l'auteur d'une œuvre sans œuvre, qui n'y arrive plus, à quelques mots pourtant de finir son premier livre, auquel il faut dresser une estrade de fortune, et organiser une cérémonie des Nobel, sans le discours duquel il ne peut reprendre l'écriture. Il doit s'adresser au monde: « Gloire aux vaincus. » Les personnages jouent et ne jouent pas, moins crédules qu'ils ne le semblent (théâtralement) et plus candides qu'il ne le faudrait (socialement). Le spectateur est pris à son possible jeu surplombant. Il n'est ni moins ni plus croyant. Tout le monde sait, voit et participe à ce semblant. Tout le monde perçoit cependant qu'il n'est pas inconséquent.

Un détail: Clawdia initie Andréas au tir à l'arc. L'objet est invisible. En est-il conscient? Est-ce une convention théâtrale? Dans quel monde est-on pour se passer ainsi des objets? Il s'entraîne, avant que l'arc ne lui soit réellement apporté. Cela se justifie: la fiction exige bien qu'il n'arrive que tardivement. Mais cette absence provisoire, la présence de cette absence, joue

de l'ambiguïté même du plateau et de ses modulations mimétiques: telle serait l'une des récurrences de l'œuvre que de laisser toute parole et tout acte dans le suspens de son attestation; dit autrement: dans l'éventualité du primat du jeu sur toute autre raison.

Aussi lointaine soit la référence, on songe à une remarque de Brecht, dans son *Journal de travail*, en 1943: « Un auteur et comédien chinois, Tsiang, recommandé par Piscator, m'invite à une représentation de deux pièces en un acte de longue durée dans un local loué spécialement. Le jeu est extrêmement intéressant, un essai de combinaison des formes d'expression asiatiques et des nôtres, avec une légère injection de Stanislavski, néanmoins T[siang] me salue, en toute solennité, comme le « founder of the epic theater ». Puis il vient jusqu'ici exécuter quelques démonstrations devant Helli et moi-même. Il montre comment les Chinois, maniant un bâton comme un fusil, prennent simplement le bâton comme le symbole du fusil; il traite le bâton comme un fusil, souligne son poids, le galbe de sa crosse, etc. jusque-là technique illusionniste à la Stanislavski, mais ensuite il reconnaît bien que l'art commence lorsque le fusil lui-même est

traité comme un bâton qui est traité comme un fusil, i.e. lorsque le fusil lui-même est distancié. »<sup>3</sup>

L'image est saisissante. Elle peut se lire de plusieurs façons. L'orthodoxe y décèlera la substance même du processus épique, comme une dialectique clarifiante, organisée sur le partage du théâtral et du réel: un va-et-vient qui n'enclôt jamais rien dans le seul régime illusionniste mais fait de celui-ci un nécessaire passage. L'identification est intermittente, nécessaire à la désillusion.

Il est possible, a contrario, de déplacer le regard vers l'illusion, lorsqu'elle cesse d'être un nécessaire procédé momentané et devient, de fait, motrice ou centrale. Il ne s'agit pas, par là, d'en mentionner la présence, de venir la constater et de l'opposer au réel et au factuel. En un sens, le théâtre y est toujours confronté. Il peut la contraindre, la pervertir, la malmener, il fait avec (ou contre). Il s'agit, plutôt, de mettre l'accent sur cette présence et d'en éprouver ses malices, de percevoir, à partir d'elle, tout un nuancier de possibles (l'investigation du « régime du crédit »<sup>4</sup>) avec, aussi, ses points limites et ses épuisements. Car il existe, au rebours d'une dialectique de l'authentification qui prend le réel référé comme enjeu, une dialectique de l'illusion. Elle est féconde, tout aussi bien que fragile. Elle n'en comporte pas moins des implications politiques (fussent-elles moins évidentes). Elle suppose de miser sur la productivité de l'incertitude, du jeu et de la réversibilité des données: la réalité de l'illusion (de ses effets) et l'illusion de la réalité. Elle est plus ou moins intense, ludique, prononcée. Elle ne fait pas de l'illusion un « mal », une défaillance. Elle ne l'enferme pas nécessairement dans ses modes reconnus et ses identifications fixatrices. Elle la fait agir dans la multiplicité de ses formes et de ses enjeux, dans ses impasses et ses éclats.

Le théâtre assure alors, même imperceptiblement, la non-coïncidence des choses avec leurs noms, des noms avec leurs sens, des formes avec leurs effets et de la réalité à ce qu'elle recouvre. Il fabrique ainsi, dans *Des caravelles et des batailles*, à vue, l'équivoque de ses conventions. Les personnages regardent bien évidemment le polyptyque: quatre plans imaginaires qui correspondent aux quatre murs du théâtre. Ils commentent le quatrième tableau, supposé se glisser entre eux qui le regardent et nous qui les regardons. Ils le décrivent, les pupilles des yeux suivent chacune leur propre trajectoire, les unes et les autres attirées par des points dissemblables. Mais il reste impossible, à cet instant, de déterminer si le tableau dans la fiction existe vraiment. Il y va d'un indécidable et cet indécidable est typique. Cette dialectique de l'illusion est, en ce cas, portée par le jeu — comme si elle était

placée au cœur d'un volume de jeu — qui ne cesse d'articuler l'illusion théâtrale à la théâtralité de ses illusions. Le jeu serait alors cette façon de tracer, de tirer, de tisser des lignes invisibles — des traits? des traces? Il les efface et les déplace, fait mine d'en tracer une, brise sa continuité, la serpente, l'accentue pour mieux la dissimuler, etc.

*Des caravelles et des batailles* dispose au théâtre une ligne qui semble composée de points, tous de suspension — et les raisons de ces derniers sont, bien souvent, dans la vie, ambivalentes: ou bien des phrases incomplètes, par lassitude, mystère, impatience, impossibilité, dans l'attente d'être complétées, ou bien des mots en trop, imprudemment jetés et qu'il faut laisser aux vents de peur de les achever. Le spectacle inscrit les corps et les récits, les voix et les silences au cœur même de cette tension, entre retraits et abondances, indices et égarements, qui sont autant de façon d'aiguiser le désir et la rêverie ludiques de qui les intercepte.

Par définition, cette dialectique ne saurait se constituer à partir des dualismes ou des binarismes classiques (fiction/réalité; objectif/subjectif), dans leur alternative ou leur clignotement. Elle libère, plutôt, un écart « entre », comme un terrain de jeu laissé vacant entre deux bornes. L'entre-deux n'est pas, alors, le médian, le point d'intersection, mais l'espace qui se

3— Bertolt Brecht, *Journal de travail*, trad. Philippe Ivernel, Paris, L'Arche, 1976, p. 350. Suite de la citation: « Ainsi le fusil ne doit pas apparaître comme un fusil et pas plus (sinon pas moins), au contraire quelque chose s'énonce obligatoirement à son sujet (se raconte, est livré à la discussion ou si l'on veut exposé aux associations). Par exemple, s'il faut montrer une sentinelle influencée par ce fusil, transformée par ce fusil de civil en militaire. Ainsi est-il possible d'exprimer le meurtre sur dressage, le meurtre commandé, quasiment objectif par le soldat, le porteur du fusil, le servant du fusil, etc., etc. »

4— Jacques Derrida, « Le cinéma et ses fantômes », entretien avec Antoine de Baecque et Thierry Jousse, 2001, repris dans *Penser à ne pas voir. Écrits sur les arts du visible. 1979-2004*, Paris, La Différence, 2013, p. 321. « Si j'écrivais sur le cinéma, ce qui m'intéresserait surtout serait son mode et son régime de croyance. Il y a au cinéma une modalité du croire tout à fait singulière: on a inventé, il y a un siècle, une expérience sans précédent de la croyance. Il serait passionnant d'analyser le régime du crédit dans tous les arts: comment on croit à un roman, à certains moments d'une représentation théâtrale, à ce qui est inscrit dans la peinture et, bien sûr, ce qui est tout autre chose, à ce que le cinéma nous montre et nous raconte. »

5— Voir Tim Ingold, *Une brève histoire des lignes*, trad. Sophie Renaut, Bruxelles, Zones sensibles, 2013.

dégage entre des polarités irréductibles, un champ magnétique d'embrouilles et de renversements, une aire instable où les identifications ne sont que provisoires, suspectes, un peu louches, où les catégories s'inversent, les évidences se renversent, la clarté rend obscure, le non-être se met à être et l'être à disparaître, où « le deuil peut être rose, et le crêpe noir de la vie symbole de joie suprême »<sup>6</sup>. Cet espace n'est « un » qu'à la condition de mobiliser des plans de réalité hétérogènes — cette unité n'est pas unifiée. On pourrait le dire « imaginaire », mais il ne l'est pas seulement en raison des personnages qui s'y meuvent, ni de la fiction qui s'y déploie. En l'occurrence, cet espace imaginaire est aussi, plus substantiellement, espace de l'imaginaire. Sa référence est l'imaginaire, son fonctionnement, imaginaire, son agencement, imaginaire. On croise là, en chemin, le beau texte inspirant d'Octave Mannoni (« Tant que la scène se donne pour un autre lieu que celui qu'elle est réellement, que l'acteur se donne pour un autre, il se créera une perspective de l'imaginaire »<sup>7</sup>). Et une remarque énigmatique qui, peut-être ici, s'éclaire :

« Le désir de mener une autre vie, désir essentiel, sans lequel il n'y aurait pas de théâtre, ce désir n'est peut-être pas si simple qu'il y paraît. Cette autre vie, c'est autre chose qu'une vie. [...] comme si le théâtre était fait — il n'y a d'ailleurs aucun doute, il est fait pour cela — non pas pour suppléer par une vie meilleure, ou plus grande, à une vie trop petite, comme dit Freud ou à peu près, à une vie dans laquelle il n'arrive rien, mais pour produire des événements d'une nature tout à fait différente, par le fait qu'ils ne se produisent que dans la partie imaginaire du Moi. »<sup>8</sup>

6— Vsevolod Meyerhold, « La baraque de foire » [1914], *Écrits sur le théâtre*, tome 1, 1891-1917, Lausanne, L'Âge d'homme, 2001, p. 262.

7— Octave Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire ou L'autre scène*, Paris, Seuil, 1985, p. 161

8— *Ibid.*, p. 175.

9— Voir Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.

10— « dépassant le clivage entre le dedans et le dehors [...] ; espace où la question d'appartenance moi-non moi ne se pose que pour l'observateur extérieur, mais non dans le vécu ; espace enfin en deçà des catégories du réel vérifié et du faux. Cet espace de l'illusion est celui où se déploie l'activité de jeu, dans laquelle l'enfant est absorbé, où l'on se perd, dit-on, alors qu'en fait on se trouve : activité du jeu, *playing* et non *play*, *play* et non *game* (qui suppose des règles), lieu de la créativité, il circonscrit, selon Winnicott, la place de la future expérience culturelle ». J.-B. Pontalis, « L'illusion maintenue », *Entre le rêve et la douleur*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1977, p. 97.

11— *Ibid.*, p. 99.

Il faut tenter de suivre cette piste : ce qui se passe sur le plateau est d'une « nature » différente et il y a bien là un enjeu. Elle n'oppose pas l'illusion à la réalité pas plus que cette vie à une autre vie. Elle déploie un univers d'altérité autrement radical — moins hétérotopique qu'utopique.

*Des caravelles et des batailles* touche justement à ce qui pourrait avoir nom d'« utopie ». Serait-elle imaginaire à la manière dont l'illusion est dialectique : croyante et mécréante, franche et truquée, insaisissable et concrète ? Cependant, le point n'est pas tant que le spectacle paraisse exposer l'une de ses manifestations virtuelles — même s'il est bien loin de la présenter à la manière d'un petit modèle édifiant et de miser sur l'identification affective ou la mobilisation cognitive du spectateur — que le fait qu'il en propose une expérience. Cette expérience n'est pas celle d'un espace pacifié, réconcilié ou anticipé — le mime d'un temps libéré —, mais bien la mise en contact avec « autre chose » que la vie (sociale). À la condition du jeu (de la scène et de la salle), le théâtre refuse les exclusivités — une chose peut exister tout autant que pas, et simultanément, et réversiblement —, fait douter de l'évidence, rend nécessaire l'improbable et mêle des actes et des signes de régimes divers, parfois incompatibles, dans l'ambiguïté de leurs convocations théâtrales — peut-être est-ce cela, justement, le « fictif »<sup>9</sup>. Tout se déploie dans une irréalité atmosphérique, une physique du semblant. On ne saurait dire mieux ce qu'est cet espace qu'à la façon dont J.-B. Pontalis travaille Winnicott et son « espace potentiel »<sup>10</sup>.

« Que le jeu de l'illusion soit une condition nécessaire pour qu'il n'y ait pas ou trop peu de réalité, précisément parce qu'il introduit un certain jeu entre l'espace du dehors et l'espace du dedans, parce qu'il creuse une mobilité de vide, c'est pour nous une évidence que tout art affirme, y compris celui fondé sur les « lois » ou les « trucages » de la perspective. »<sup>11</sup>

Telle pourrait être pour le théâtre une de ses raisons d'exister : disposer et protéger, sur le fil, un espace singulier pour le jeu, qui ne se confond pas avec la réalité, qui ne saurait pour autant lui être soustrait et qui nécessite de s'aventurer « à l'extérieur ». Il vient dès lors très concrètement embarrasser les partages rationnels entre « dedans » et « dehors », « factice » et « authentique », « sujet » et « objet ». Il « creuse une mobilité de vide », comme on débale l'horizon, ou un site, pour pouvoir s'y installer ou s'y projeter. Le plateau de *Des caravelles et des batailles* matérialise l'existence de ce qui n'existe pas, de ce qui n'existera peut-être jamais. Mais le rapport qu'il induit matérialise autre chose : l'existence d'une alternative à l'alternative, d'un saut qualitatif qui désordonne la



*Des caravelles et des batailles*. © Hélène Legrand.

netteté des oppositions et propose peut-être de découvrir non pas le « point de l'esprit » mais bel et bien l'espace impossible « d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement ».

La fiction fait métaphore de ce que la représentation atteste : un espace bordé du monde, un temps saisi dans des lignes invisibles qui le distinguent et le lient ; un temps qui n'a rien de contemporain et qui, pour autant, se déploie bel et bien dans ce présent ; un espace qui est pris dans un entre-deux et qui ne se laisse pas enfermer, sinon ponctuellement pour le jeu, dans l'évidence de son statut. Et une part de la grâce du spectacle tient probablement à l'incessante et discrète mobilité du pacte illusionniste et, par là, à toute une série de fausses transparences, d'équivoques, d'énigmes insolubles, de renversements et d'instabilité jubilatoires.

On se demande alors ce qu'il forme : peut-être des « nouvelles de nulle part ». Et l'on pense à l'« utopie concrète » d'Ernst Bloch, à sa défense d'un « imaginaire social qui tire sa force de la critique qu'il fait de l'étroitesse et de l'unidimensionnalité du réel cristallisé »<sup>12</sup>. Dialectique de l'illusion qui renverse cul par-dessus tête l'évidence satisfaite du réel : « Le donné (présent) était-il ici la mesure du vrai ? Ou le donné

n'était-il pas exactement ce qui doit être renversé, parce qu'il n'est pas vrai ? »<sup>13</sup>

\*\*\*

Quelques heures après avoir revu le spectacle à Avignon, on se retrouve au palais des Papes pour l'exposition « Ecce homo », d'Ernest Pignon-Ernest. Cela n'a rien à voir, bien sûr. Il y a une gravité chez Pignon-Ernest qui ne se retrouve pas dans *Des caravelles...*, une littéralité — des noms propres et des corps glorieux. Mais on ne peut qu'y songer. C'est qu'à la façon dont, entre trompe-l'œil et hallucination visuelle, Mahmoud Darwich, collé sur un mur de Ramallah, observe une femme faire ses courses, à celle dont Louise Lame érotise le jardin des Tuileries, il reste en mémoire les « obligations professionnelles » qui se collent, à leur tour, sur le cours de la vie et se déposent délicatement sur le brouhaha de mots et de sons qui l'accompagne. Et viennent bizarrement, pour soi-même, créer quelques précieux et illusoire effets (V) Larsen.

12— Jean-Marie Vincent, *Critique du travail. Le Faire et l'agir*, Paris, éditions Critiques, 2019, p. 79.

13— Ernst Bloch, *Du rêve à l'utopie. Entretiens philosophiques*, textes choisis et préfacés par Arno Münster, Paris, Hermann, 2015, p. 75.