

Mentir

André Helbo

Dans un spectacle récent intitulé *SLAV*, le metteur en scène québécois Robert Lepage évoque l'histoire coloniale. La plupart des rôles sont interprétés par des acteurs blancs. Deux artistes de couleur seulement font partie de la distribution.

En juillet 2018, la pièce est interdite au Festival de jazz de Montréal : de nombreuses voix dénoncent une réappropriation ethnocentrique de la culture noire, démarche qualifiée de raciste. Dans sa réponse aux détracteurs, Robert Lepage revendique pour le jeu théâtral un droit au mensonge : il précise que le théâtre, par définition allocentré, permet d'incarner librement les personnages, sans distinction de genre ou de race, sous peine, ajoute-t-il, de dévoyer la pratique artistique. « À partir du moment où il ne nous est plus permis de nous glisser dans la peau de l'autre [...], le théâtre s'en trouve dénaturé, empêché d'accomplir sa fonction première, et perd sa raison d'être », soutient le dramaturge. Le point de vue de Lepage est de s'en tenir aux formes et au type de double énonciation que développe le comédien de théâtre : l'acteur blanc joue, et montre qu'il joue.

La controverse est symptomatique, dans la mesure où Lepage défend une définition du spectacle vivant ouverte à l'allocentrisme (« se glisser dans la peau de l'autre »), parce que fondée sur le principe de l'intention mensongère. Le blanc est à la place du noir, les spectateurs sont censés être d'accord sur le principe du jeu et du personnage comme représentation fictionnelle de l'autre. Le faire croire n'empêche pas, selon lui, d'interroger le monde réel, au contraire, voire même de l'incarner. Le fait de confier à des blancs le rôle de victimes de la colonisation constitue pour Lepage une manière « dissensuelle » (au sens de Rancière) de faire éprouver au Blanc l'expérience du colonisé.

Les objections à cette thèse reposent sur le principe de vérité popperienne renvoyant à l'histoire coloniale. Le théâtre devrait avoir pour visée la représentation politique de ceux dont la voix et les actions ont été ignorées ou détournées. Des acteurs autochtones auraient à « parler » la différence coloniale, dont ils font l'expérience dans leur corps présent sur scène. Dans l'espace public, la parole indigène serait ainsi rendue visible et audible par le spectacle vivant. L'occasion aurait été donnée en l'espèce d'assumer une reconstruction historiographique, qui reconnaîtrait que les Européens ont déprécié et infériorisé les visions du passé ne correspondant pas à leur manière de raconter.

Cette polémique n'est guère singulière : *Kanata/La controverse*, spectacle du même metteur en scène, qui repose sur un type analogue de distribution, décrit l'histoire du Canada et la mise en cause des identités : le spectacle, pareillement annulé à Montréal, n'a pu voir le jour à Paris que grâce au Théâtre du Soleil (2019). Entre le spectacle vivant comme fiction mensongère et le spectacle comme traduction du réel le débat est ouvert.

Le mensonge

Pour beaucoup de théoriciens le mensonge apparaît comme la forme de faire semblant la plus intentionnelle, celle du faire croire. Derrida : « Le contraire du mensonge n'est pas la vérité, mais (la véracité ou la véridicité, le dire-vrai), le vouloir-dire-vrai »¹.

John Rogers Searle s'exprime dans des termes analogues à propos de la fiction. Il considère que nous effectuons des actes de langage afin d'agir sur autrui, d'anticiper un effet (dit perlocutoire) : affirmer, promettre, souhaiter, reprocher, etc. Il oppose l'assertion (preuve réfutable) à l'acte de langage fictionnel. Cette dichotomie repose sur une modalité : l'intention de feindre (it « pretends to refer »)².

C'est l'intentionnalité qui définit le faire semblant. Je regarde le corps scarifié de la performeuse Angelica Lidell comme une proposition scénique, parce que je suis au théâtre et que je partage un présupposé de simulation. Le même corps en rue provoquerait de ma part un geste d'intervention. La performance d'Angelica Lidell n'a de sens que parce que nous sommes d'accord sur le fait de regarder autrement que dans la vie quotidienne le corps automutilé qu'elle nous offre. Nous acceptons comme proposition scénique un corps observé dans une situation de conscience spectaculaire qui donne sens à l'intention de faire semblant.

Searle considère donc que l'acte de langage assertif (affirmer une réalité) n'est pas foncièrement différent de la fiction, sinon par l'intention de simulation : cette simulation renvoie à la manière fictionnelle (spectaculaire) d'asserter, le faire semblant, la feintise.

Umberto Eco évoque de la même façon le « privilège aléthique » du spectacle : l'opéra présuppose que la cantatrice poignardée ne saigne pas ; elle chante ; il impose sa norme : le spectacle produit lui-même son propre référent (assertion) et y renvoie *comme si* c'était une assertion vérifiable.

Peut-on définir l'intentionnalité ? Boris Cyrulnik formule quelques propositions associant intention fictionnelle et intention mensongère :

« Pour mentir, il faut qu'il y ait une possibilité de mémoire, d'apprentissage et, surtout, une possibilité de créer un monde intime auquel on va répondre, et non plus seulement l'existence d'un monde extérieur. Pour y parvenir, on doit avoir acquis, au cours de l'évolution, un cerveau capable de nous faire vivre dans un monde absent, de décontextualiser une information » (Cyrulnik)³.

L'auteur ajoute :

« [...] Les grands singes savent mentir. Comme ils n'ont pas la parole, ils se servent de mensonges comportementaux. Ils inventent un scénario, comme le font les enfants, dans le but de tisser un lien. C'est une preuve d'aptitude à l'innovation. [...]

Prenons un exemple : en milieu naturel, les femelles sont deux fois moins grosses que les mâles. Elles sont moins vives, moins agressives et alourdies par les petits. En revanche,

¹ DERRIDA J., *Histoire du mensonge. Prolégomènes*, Galilée, 2012).

² SEARLE J. R., *Les actes de langage*, Paris, Herman, 1972.

³ CYRULNIK B., « Le mensonge est une preuve d'intelligence », dans *Psychologies.com*.

elles voient mieux et plus vite un objet saillant (un régime de bananes par exemple), car les mâles passent leur temps à s'épier entre eux pour des luttes de pouvoir.

Alors que fait la femelle lorsqu'elle voit le régime de bananes ? Par expérience, elle sait que si elle se dirige immédiatement vers les fruits, elle aura inévitablement un temps de retard sur les mâles. Par conséquent, elle part dans le sens inverse en poussant des cris d'émotions et pendant que les mâles la suivent, puis la devançant, elle retourne tranquillement vers les bananes ! Ce type de comportement mensonger animalier est très proche de celui de l'homme. [...] Dans un cas comme dans l'autre il s'agit bien de survie »⁴.

Trois temps de l'intention mensongère sont ici décrits :

- la représentation mentale,
- la représentation de l'intentionnalité de l'autre,
- la feinte comportementale (elle-même intentionnelle), fiction anticipant les réactions de l'autre, sous forme d'un contrat. Ce contrat est de nature pragmatique. Il faut qu'à l'intérieur du groupe, mais aussi à l'extérieur, les membres s'accordent sur le sens des événements et sur le comportement à adopter en fonction de la représentation du fait.

La « vérité », comme le mensonge, n'est rien d'autre que le consensus négocié des interlocuteurs (Habermas). C'est précisément l'origine du malentendu de *SLAV*.

Somme toute, le mensonge, comme la fiction, est une opération cognitive complexe qui se définit par l'intention. Cette dernière suppose des processus mentaux complexes de représentation contractuelle de soi-même et de l'autre. Elle sous-entend un accord, une convention portant sur la représentation mentale de l'autre et sur le monde représenté. Ce pacte tacite implique des critères. L'intention est garantie, crédibilisée par un certain nombre de paramètres ou d'instances qui authentifient le faire semblant.

Dans le domaine du spectacle vivant, c'est l'auteur qui, longtemps, a garanti le faire croire. C'est en fonction du projet d'auteur d'abord externe au spectacle, détenteur plénipotentiaire du sens vrai, que se constitue, depuis D'Aubignac, la figure de l'acteur, associée longtemps à la symbolique de l'écrit. Le comédien chez Diderot est en résonance avec le projet, les intentions exprimées par le « texte » verbal dramatique et/ou didascalique.

Antoine, Wagner et puis Brecht, tout en affirmant l'avènement du metteur en scène, annoncent l'éclatement de la relation ancillaire entre écriture scénique et écriture textuelle. Moment que Hans-Thies Lehmann qualifie de postdramatique et qui est marqué par la division de la figure de l'auteur. La crise postdramatique est marquée par le fait que la mise en scène, nouvelle instance intentionnelle, *fait voir* à la fois le plateau (la performance) et la fiction.

La troisième révolution, celle des arts du *faire faire* revendiquée par Grotowski dans sa déclaration de 1990 au Collège de France, annonce une forme de spectacle où c'est le corps de l'acteur qui véhicule voire garantit la création. De manière proprioceptive le spectateur participe aussi au processus.

S'est produite une multiple réappropriation de l'intention de l'auteur au théâtre, une « crise », assumée d'abord par le metteur en scène, ensuite par le corps du comédien, voire par le spectateur. Le « mensonge » prend dès lors des allures d'opérateur épistémologique

⁴ CYRULNIK B., *Mémoire de singe et paroles d'homme*, Hachette Pluriel, 2010.

susceptible d'être redéfini : il désigne la crise du contrat intentionnel qui fonde le partage du faire semblant, du « faire croire » fictionnel.

La crise du contrat est marquée par une évolution des régimes d'adhésion du spectateur au spectacle, par un passage de la dénégation au « dissensus ».

La dénégation (je sais bien mais quand même : ce n'est pas réel mais j'y crois comme si) suppose la surmodalisation du comme si liée à la confiance faite à l'auteur d'avant-spectacle.

Le « dissensus » modifie le sens de la fiction : c'est du réel, mais je le regarde autrement, parce que je suis dans un contexte de spectacle vivant. Je suis au théâtre et j'active une compétence modale, une mise en seuil qui suppose d'une part l'événementialité du spectacle (« it happens », dit Schechner) et d'autre part l'inscription de la pluralité au cœur du processus scénique. L'écriture scénique n'est plus hiérarchique et ordonnée ; elle introduit l'événement, reconnaît le risque. C'est le processus plus encore que le produit qui fictionnalise.

Par une espèce de contre-lecture, Jacques Rancière confère précisément à la « fiction » une valeur performative. « La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des « dissensus », qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification⁵.

Selon Rancière, il existerait une espèce de « police » communément acceptée, réglant le statut, le mode d'adhésion, le rapport de pouvoir tacite du spectateur et de la scène, un rapport analogue à celui de la société réelle. La fiction aurait un caractère critique, dissensuel par rapport à l'image du monde réel, c'est-à-dire qu'elle permettrait d'ouvrir des lisibilités nouvelles, de prendre conscience de cette « police » masquée par la « fictivité ».

La fiction serait appréhendée quelque sorte comme vérité du mensonge. Elle permettrait de lire autrement le rapport social par définition mensonger. Dans la perspective de ce paradoxe, la fiction, au sens où l'entend Rancière, interroge la dichotomie re-présentation vs représentation. En l'espèce, le spectacle aurait pour fonction de dénoncer les leurre de la représentation. Entre le signe et son objet, la circulation se ferait critique.

Ainsi par exemple dans *Rwanda 94*, Jacques Delcuvelierie montre des images du massacre des Tutsi importées d'un journal télévisé de la RTB et n'hésite pas à faire monter en scène des habitants du Rwanda qui parlent des difficultés de leur pays. La « fiction » réside ici dans le questionnement paradoxal du processus spectaculaire de monstration. Elle interroge la violence du réel en scène. La scène expose le réel, mais le décontextualise momentanément, le met aussi entre parenthèses. C'est du réel auquel on me demande d'adhérer dans son surgissement même, mais je le regarde autrement : en observateur et je m'interroge.

Plus récemment dans *La reprise, histoire d'un théâtre* (créée au Théâtre National de Belgique, 2018), Milo Rau induit la même problématique des processus. Il déconstruit en même temps l'écriture du fait divers (le lynchage d'un homosexuel devant un bar à Liège) et celle de la scène. D'entrée de scène, le comédien s'interroge sur le processus de présentation du personnage et questionne le rapport énonciatif acteur/personnage. La pièce se joue sur grand écran et en plateau : le récit se nourrit du rejeu sur scène de certains détails des images. Le résultat du tournage, en direct, de ce qui se passe sous les yeux du spectateur, entre en dialogue

⁵ RANCIÈRE J., *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p. 72.

avec un tournage antérieur, dont les scènes ressemblent à ce que nous voyons. Que retenir à la fois du déploiement du fait-divers et du plateau ?

Ce régime d'adhésion spectaculaire par « dissensus » procède d'un renversement de paradigme qui remonte au XX^e siècle et à Julian Beck (Living Theater). Celui-ci entend confier une efficacité, au sens politique du terme, au théâtre : à son langage, à ses modalités inédites de production et de distribution, à ses manières nouvelles d'entrer en relation avec les spectateurs et de les dynamiser. Ceci donnera lieu au spectacle performatif et à la performance. On assiste aujourd'hui à une hyperbolisation du réel par le spectacle vivant (re-présentation) : c'est bien la réalité en scène que le spectateur regarde.

Bien au contraire, le discours politique s'appuie de plus en plus sur la dénégation. Le discours politique dramatise le réel produit une illusion d'interaction, à travers la manipulation compulsive des réseaux sociaux. Le spectacle du pouvoir s'iconicise, construit des images spectaculaires, ne représente que lui-même comme signe.

L'inversion de paradigme s'est donc généralisée. Traditionnellement le discours politique était censé représenter le réel, le référent partagé. La politique depuis la démocratie athénienne avait vocation à résoudre rationnellement et raisonnablement les problèmes réels par la discussion collective, par le consensus. Or aujourd'hui ce lien est brisé : la politique est devenue principalement l'art de mettre en scène, de dramatiser les problèmes, éventuellement par le canal des réseaux sociaux, souvent en inventant des urgences prétendument factuelles mais en réalité fictionnelles, dans le seul but de susciter le succès électoral. L'émotion, les bais d'affects, les heuristiques égocentrées sont les outils de cette dramaturgie.

À l'inverse le théâtre interroge, exhibe des corps, des pans de réalité, rassemble des collectifs d'énonciation. Le tout récent spectacle *Ithaque* de la Brésilienne Christiane Jatahi, consacré à la thématique des migrants atteste ce bouleversement : un dispositif d'espace bifrontal répartit le public de part et d'autre d'un rideau/écran qui sépare deux plateaux où se jouent simultanément les « odyssees » l'une vue du point de vue de Pénélope (Ithaque), l'autre du point de vue d'Ulysse (la traversée). À l'entracte, les spectateurs se déplacent de l'autre côté du rideau. Trois espaces naissent progressivement : les deux plateaux, et une aire transitionnelle, celle de l'écran où sont projetés à la fois des moments de contamination et des références au monde actuel. Le spectacle se termine par une apostrophe à Bolsonaro. Le va-et-vient entre le questionnement actif et la déconstruction des heuristiques débouche sur une interrogation adressée au regard du spectateur/citoyen.

On aurait donc affaire aujourd'hui à un double phénomène contradictoire portant sur la nature du *representamen*, au sens peircien :

1. Une déconnexion des faits et du discours politique, entraînant fragmentation et décentrement du référent par les réseaux sociaux.
2. Un ancrage du spectacle vivant dans le réel, même si l'ancrage est parfois critique et interroge notre perception des écarts.

Derrière la fracture entre la représentation politique et la re-présentation spectaculaire se niche une mutation radicale et beaucoup plus profonde qui a été identifiée par les neurosciences en termes de relation entre les heuristiques et les algorithmes⁶.

Le système des automatismes (dit heuristique) met en œuvre des stratégies toutes faites, égocentrées, très rapides et souvent très efficaces. Les modes d'utilisation politique des réseaux sociaux s'inscrivent dans cette typologie : vitesse de réaction, émotion, communautarisme caractérisent ces usages. Expressions d'une fonction exécutive peu coûteuse, favorisée par un environnement de détente, les heuristiques, sont des processus intuitifs qui entraînent des biais. Citons l'ancrage (une idée fixe), l'affect (écoute ses émotions) la substitution (on résout une question par la réponse à une autre question), la rétrospection (on reste figé sur ce qu'on a déjà expérimenté).

Le second système est celui des algorithmes exacts : système logique, il assure une pensée réfléchie, mathématique et plus lente. Les algorithmes rassemblent des opérations rationnelles. Ils entraînent physiologiquement une dépense de sucre, un écartement des pupilles, et supposent un environnement de concentration. Le « dissensus » suscité par le spectacle contemporain se rapproche de ce fonctionnement.

Des recherches récentes ont fait émerger l'existence d'un troisième système : « Il faut un système d'inhibition positive. Il a une fonction d'arbitrage. C'est lui qui interrompt le système des automatismes pour activer celui des algorithmes »⁷. Ce système d'inhibition « s'éveille doucement durant l'enfance ». Après un apprentissage qui agit sur le système des inhibitions, se produit une bascule cérébrale qui enclenche le freinage des automatismes : c'est le cortex préfrontal qui s'active, pour prendre en charge la tâche.

Le spectacle vivant contemporain constitue par excellence une machine à inhiber les heuristiques égocentrées. L'hyperbolisation du réel, fait échec aux heuristiques du mensonge : amené à regarder autrement à la fois le réel et la scène, le spectateur renonce aux différenciations égocentrées. L'essentiel devient la réinterprétation dissensuelle dans un cadre, un seuil, dont nous partageons les règles critiques, algorithmiques. On s'interroge dès lors sur son regard, à l'instar de Lepage.

L'opposition entre spectacle politique, autoréférentiel et théâtre du réel, interrogeant le monde ne serait-elle pas l'autre nom de la dichotomie heuristique vs inhibition ?

C'est tout l'enjeu de l'opposition entre la représentation, qui a partie liée avec le mensonge et la re-présentation.

Pour conclure

Le mensonge est une opération cognitive complexe qui se définit par l'intention fictionnelle. Celle-ci a été garantie par l'auteur de l'avant-spectacle vivant, puis progressivement par d'autres instances, dont le corps de l'acteur. Pareil glissement correspond à une tendance du spectacle vivant à hyperboliser le réel, à un moment où le discours social/politique dramatise le

⁶ En 2002, Daniel Kahneman (psychologue cognitiviste de l'Université de Princeton) a reçu le prix Nobel d'économie pour la description de ces procédures de fonctionnement du cerveau (qui expliquent les comportements notamment financiers).

⁷ HOUDÉ O., Grégoire BORST G., *Le cerveau et les apprentissages*, Paris, Nathan, 2018.

monde. Le spectacle de la re-présentation, fondé sur le « dissensus », se différencie désormais du spectacle politique caractérisé par la représentation et la dénégation.

La re-présentation suppose l'inhibition des heuristiques, active la conscience critique du mensonge. L'ouverture aux modèles allocentrés constitue, déjà chez Brecht lorsqu'il définit la distanciation, la fonction du spectacle vivant. La re-présentation est l'instrument d'une conscience critique, citoyenne, de la circulation des signes.

On sait depuis Peirce que tout signe médiatise, représente, est mis pour quelque chose (« aliquid aliquo ») et s'oppose à la pure présence. Nous espérons avoir montré que les frontières de la re-présentation sont devenues poreuses et s'inscrivent dans un questionnement sur la circularité des signes. Une théorie de la semiosis comme genèse de la critique revêt aujourd'hui une actualité prégnante et ne manque pas de pratiques illustratives dans bien des domaines, essentiellement à partir de la question du référent et de sa perte.

L'auteur

André Helbo est professeur émérite à l'Université libre de Bruxelles où il a fondé (2004-2014) la filière en Arts du spectacle vivant et enseigne la sémiologie du spectacle vivant. Il a fondé et coordonné auprès de l'Union européenne le programme Erasmus Mundus en étude du spectacle vivant. Membre titulaire de l'Académie royale de Belgique, il est l'auteur de nombreux livres de sémiotique et de théorie du spectacle. Il a récemment co-dirigé *La transdisciplinarité en question(s)* (2016), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant* (2013) et publié *Performance et savoirs* (2012) ainsi que *Le théâtre, texte ou spectacle vivant ?* (2009).

Résumé

Le mensonge, comme la fiction, est une opération cognitive complexe définie par l'intention. Cette dernière suppose des opérations mentales complexes de représentation contractuelle de soi-même et de l'autre. Dans le domaine des arts vivants, l'intention a été garantie par l'auteur de l'avant-spectacle, puis progressivement par d'autres instances, dont le corps de l'acteur.

Ce glissement des processus intentionnels correspond à une tendance du spectacle vivant à hyperboliser le réel, à un moment où le discours social/politique dramatise le réel. Le spectacle de la re-présentation théâtrale, fondé sur le « dissensus », se différencie du spectacle politique caractérisé par la représentation et la dénégation. La re-présentation suppose l'inhibition des heuristiques, la conscience critique du mensonge. Elle contribue à une conscience critique, citoyenne, de la circulation des signes.

Abstract

Lying, like fiction, is a complex cognitive operation defined by intention. The latter involves complex mental operations of contractual representation of oneself and the other. In the field

of the living arts, the intention was guaranteed by the author before the performance, then gradually by other instances, including the actor's body.

This shift in intentional processes corresponds to a tendency of the performing arts to hyperbolicize reality, at a time when the social/political discourse dramatizes reality. The spectacle of theatrical representation, based on « dissensus », is different from the political spectacle characterized by representation and denial. Representation implies the inhibition of heuristics, the critical awareness of lies. It contributes to a critical, civic awareness of the circulation of signs.