

THEATRE PERMANENT

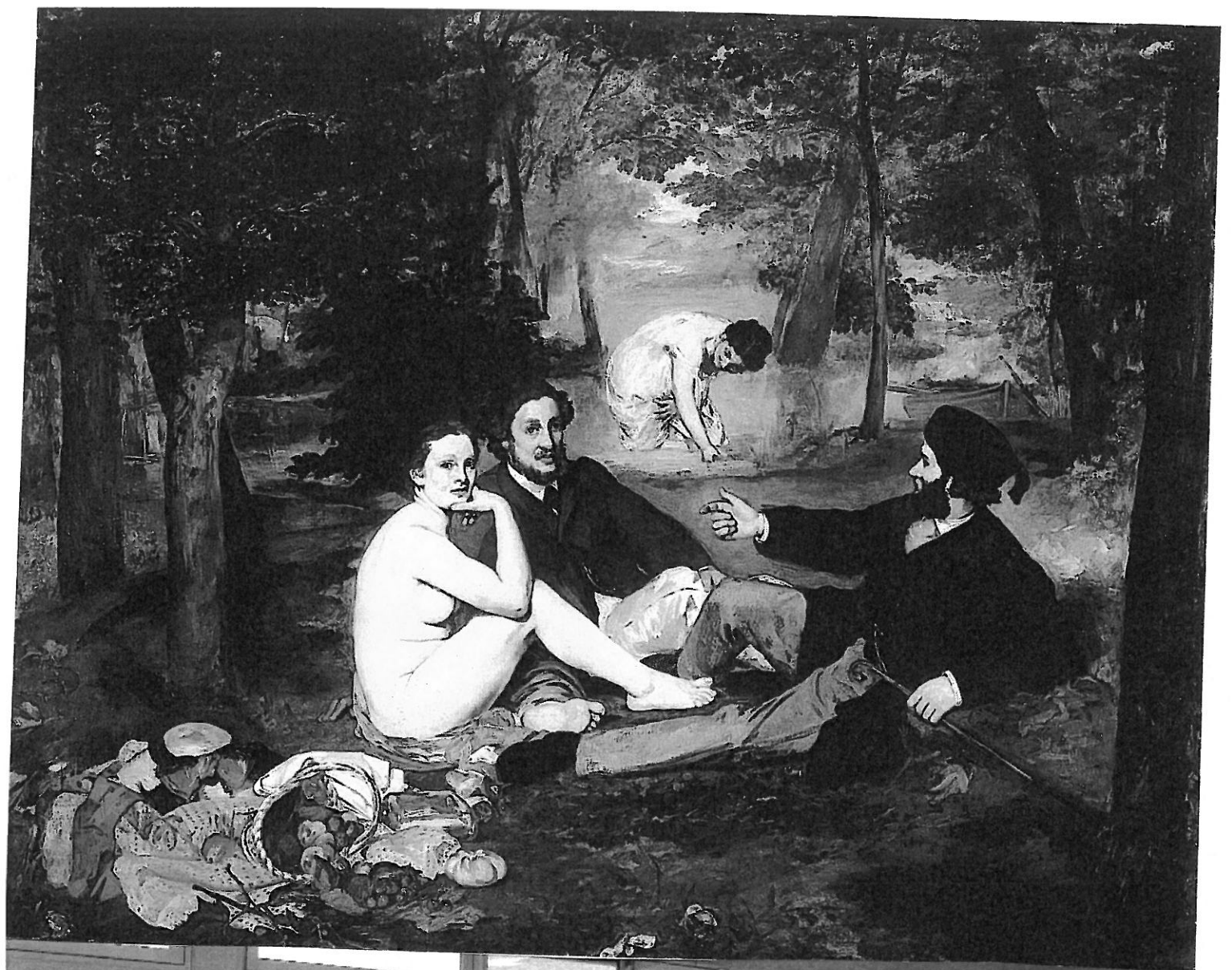
JOURNAL

12 NOVEMBRE 2013

n° 51

QUEL BESOIN SI PRESSANT





Le brugnon, la chauve-souris et le poisson volant ou qui décide de ce qui fait art ?

1. Il y a le cousin gratte-papier qui s'obstine à vous lire ses sonnets à la mode d'autrefois, vous donnant l'étrange impression d'évoluer dans le monde de Lagarde et Michard, mettant ainsi à l'épreuve le sens profond de l'expiation que vous ne possédez pas (et ne souhaitez pas avoir), un vieux groupe d'amis du lycée – persuadé à l'époque d'avoir pris la relève du rock alors moribond, enfants éclairés de Jim Morrison et de Janis Joplin – qui n'eurent pas la présence d'esprit de mourir comme eux (jeunes et avec du talent), un collègue qui joue de la guitare country et vous traîne – parce que vous êtes faible et corruptible c'est un fait – dans toutes les soirées où, coincée dans le 501 que vous mettiez il y a dix ans et qui limite votre motricité à quelques degrés de pathétique souplesse, l'on pratique le double arms over et le tying off en faisant claquer ses santiags, une sœur qui se pique de faire de la photographie et vous envoie ses plus beaux portraits de ciels, de chats ou de rivières – vous auriez la nausée de tant de beauté consternante –, une tante collectionneuse de bouteilles de parfum et passée grande prêtresse dans l'art du crochet – ils occupent un carton entier et à chaque déménagement vous vous promettez de vous en séparer –, un père peintre du dimanche à qui tout le monde offre à Noël des livres sur la peinture, des films sur la peinture, des stages de peinture, des toiles, des pots et des pinceaux (les obsessions sont les points d'engouffrement de l'identité, vous le saviez mais le vérifiez chaque année au moment des fêtes), un meilleur ami versé dans le vin, les femmes, le maquettisme, la bonne chair, le cinéma, le théâtre, l'astronomie, la pisciculture, la quille aveyronnaise, la pirogue polynésienne, le hockey subaquatique et un peu tout ça à la fois.

Et forte de cet environnement amical et familial proprement hostile, vous vous dites qu'il n'y a pas d'adjectif ou de complément qui ne soit susceptible de qualifier l'amateur et que, dans la digne succession de « l'inventaire des couillons » que Rabelais dresse dans le *Tiers livre* ou dans le prolongement de la « liste des cocus » de Fourier, vous pourriez tout aussi bien – si vous en aviez le temps et le talent – rêver à une liste des objets de l'amateur qui, si elle était à coup sûr moins excise et fleurie que les deux précédentes, aurait au moins le mérite d'être autant fournie.

2. Vous vivez donc entourée de cette étrange sorte d'êtres : les amateurs. Être hybride à mi-chemin entre le consommateur (qu'on imagine volontiers passif, myope, bête et inintéressé) et le professionnel (qui fait métier de son activité et donc se définit et est défini structurellement par une position de compétence), mixte fascinant comme le sont tous les ambigus, les bâtards et les auto-définis, part scandaleuse « parce qu'elle est contradictoire », « classe où s'engouffre tout ce qui tente d'échapper au classement », tel est donc l'amateur.

Qu'on me pardonne la souplesse de la comparaison mais il me semble en aller de l'amateur comme du brugnon de Fourier – délicate et juteuse rencontre de la pêche et de la prune. Tous deux sont des « termes spéciaux qui permettent de transiter (d'engrener) d'une classe à une autre », une « espèce de lubrifiant dont l'appareil combinatoire doit faire usage pour ne pas grincer », point de transition et d'ambiguïté qui est – rappelons-

le – la part réservée du bonheur dans la cosmologie fouriériste, « ce qui représente donc, en Civilisation, les gens heureux », là où s'invente la liberté, la circulation, le plaisir et l'amour, car – on le sait – il nous le dit : l'amateur, d'abord aime. Il aime en faisant, il fait pour aimer, il aime pour faire – en bref, le plaisir parle là en lettres toutes pures.

Aux côtés du brugnon, de la chauve-souris et du poisson volant, l'amateur (éclairé) participerait donc de cette « duplicité des contraires, jonction d'extrêmes » (R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*) qui interroge, en même temps qu'elle la révèle, la répartition des possibilités et des places qui échoient à chacun des deux termes de l'arc : le consommateur d'un côté, le professionnel de l'autre.

3. La scène est célèbre, âprement commentée et débattue par les doctes : elle oppose notre misanthrope, Alceste, et son ami complaisant, Philinte, à un (mauvais) poète, Oronte. Véritable mise en acte des principes patiemment dépliés dans la scène d'exposition, la scène 2 de l'acte I oppose donc le principe de la sincérité à celui de la franchise, plus encore – et c'est là qu'elle m'intéresse – elle met en scène deux rapports à l'amateur, deux comportements possibles en face de celui qui tire sa seule légitimité du fait de se déclarer poète. L'encre a beaucoup coulé pour savoir si oui ou non – selon le goût et la mode de l'époque – les vers d'Oronte étaient de mauvais vers : on a d'abord prétendu qu'ils l'étaient, pour ensuite penser que non, pour finalement ne plus trop savoir quoi penser tant les points de vue en jeu sont contraires et que l'économie rythmique de la scène repose sur ces alternances de reprise et d'effondrement (on pourrait tenter, de manière toute expérimentale, de remplacer les vers d'Oronte par des versets de Claudel ou de Saint John Perse et la vieille chanson d'Alceste par du Prévert ou des fragments de Beckett, la tension comique et rythmique resterait intacte je pense si les matériaux choisis sont suffisamment hermétiques et résistants l'un à l'autre.)

Quels sont donc les deux rapports à l'amateur que met en scène la pièce sous les aspects du duo des compères ? Le premier est celui de la complaisance bienveillante (Philinte), le second celui du castrateur cynique (Alceste). L'un comme l'autre pourtant existent par la distance, l'un comme l'autre supposent le retrait : ils refusent de courir le risque de faire l'expérience du poème.

Avant de délivrer son jugement, Alceste le rappelle à Oronte : n'ayant pas à faire « profession » d'écriture, n'ayant pas à écrire pour vivre, il ferait bien mieux, faute de talent, de résister aux « démangeaisons qui [le] prennent d'écrire » :

Quel besoin si pressant avez-vous de rimer?
Et qui diantre vous pousse à vous faire imprimer?
Si l'on peut pardonner l'essor d'un mauvais livre,
Ce n'est qu'aux malheureux qui composent pour vivre.
Croyez-moi, résistez à vos tentations,
Dérobez au public ces occupations;
Et n'allez point quitter, de quoi que l'on vous somme,
Le nom que dans la cour vous avez d'honnête homme,
Pour prendre, de la main d'un avide imprimeur,
Celui de ridicule et misérable auteur.

Autrement dit – indépendamment de la question de la rivalité amoureuse qui affûte bien évidemment les positions –, Alceste – comme Philinte – décident a priori du cadre d'expérience qu'ils s'autorisent en face d'une forme d'art gratuite, spontanée et légitime du seul fait de s'éprouver comme telle. Dans les deux cas, la scène repose sur un principe

d'étanchéité. Le rapport à l'activité artistique de celui qui n'est pas reconnu comme artiste passe par un évitement de la question de l'art.

4. Prenons la question sous un autre angle et regardons l'expérience du théâtre permanent ou plutôt ses principes esthétiques et dramaturgiques à travers la lunette de l'amateur. Que ce soit pour la louer (la fraîcheur, la fragilité, l'innocence, la simplicité) ou pour la dénoncer (c'est moche, c'est fait à l'emporte pièce ou à la va-comme-je-te-pousse), ces rapprochements entre l'esthétique du théâtre permanent et l'esthétique du théâtre amateur, qu'on trouve ici ou là dans un papier ou au cours d'un échange, témoignent de deux choses : la première – quand elle se sert du modèle de l'amateur comme d'un repoussoir – témoigne d'une vision extrêmement étroite et méprisante de pratiques commodément réduites à une « esthétique MJC » ; la seconde qui nous permet d'interroger ce que Barthes nommait dans ses *Mythologies* le « rendement contrôlable » qui veut qu'en retour de mon argent « j'exige une passion bien visible, computable » – équilibre d'une dépense et de sa restitution symbolique qui encourage « l'hypertrophie de la somptuosité » – et nomme aussi – par un effet boomerang – un rapport au répertoire, à la tradition et aux codes de ce qui fait théâtre affranchi d'un ensemble de règles comme d'exigences.

5. Terme mobile, l'amateur fait donc apparaître les dispositifs de légitimation qui sous-tendent le domaine de l'art, il met au jour les principes évaluatifs et les principes d'exclusion sur lesquels il se fonde : qui décide de ce qui fait art ? qui décide de qui fait de l'art ou est digne d'en faire ?

Barbara Métais-Chastanier

confrontation, de même que « la circulation » est la résultante extérieure de la conduite de tous ceux qui ont pris leur voiture à un moment donné et se voient imposer, chacun en tant qu'autre, par l'ensemble des autres, une vitesse moyenne qui ne correspond à l'intention de personne.

Dira-t-on cependant que le marché est aussi une institution dont le fonctionnement exige l'observation de certaines règles, de même que la circulation, d'ailleurs, ne peut s'écouler au mieux que si les conduites de chaque automobiliste sont réglementées par un code de la route, des limitations de vitesse, un système de signalisation, etc. ? On quitte alors le terrain de l'hétérorégulation spontanée pour celui de la réglementation ou hétérorégulation programmée.

Dans la pratique, toute société moderne est un système complexe dans lequel des sous-systèmes d'auto-organisation « communicationnelle », d'hétérorégulation spontanée et d'hétérorégulation programmée interagissent. La rationalité économique, à mesure qu'elle a fait naître des installations techniques géantes et des organisations tentaculaires, a conféré un poids croissant aux sous-systèmes à hétérorégulation programmée : c'est-à-dire à des machineries administratives et industrielles dans lesquelles les individus sont amenés à fonctionner de manière complémentaire, à la manière des organes d'une machine, en vue de fins souvent inconnues d'eux et différentes de celles qui sont proposées à leur poursuite personnelle. Ces fins qui doivent motiver les individus à travailler en vue de buts étrangers, constituent l'un des deux types d'instruments régulateurs (Steuersmedien) qui, confondus chez Habermas, doi-

ANDRÉ GORE, MÉTAMORPHOSES DU TRAVAIL

vent être distingués : les plus importants dans le premier type étant l'argent, la sécurité, le prestige et/ou le pouvoir attachés aux fonctions, selon une savante gradation hiérarchique. A côté de ces régulateurs incitatifs, des régulateurs prescriptifs contraignent les individus, sous peine de sanctions, à adopter les conduites fonctionnelles — le plus souvent réglementées et formalisées sous la forme de procédures — qui sont exigées par l'organisation. Seuls, les régulateurs incitatifs assurent une intégration fonctionnelle en amenant les individus à se prêter de leur plein gré à l'instrumentalisation de leur activité prédéterminée.

L'expansion des grands appareils à hétérorégulation programmée produira une scission de plus en plus profonde du système social. D'un côté, la masse de la population, qui fournit un travail de plus en plus spécialisé et prédéterminé, est motivée par des buts incitatifs sans cohérence aucune avec la finalité des organisations dans lesquelles elle est fonctionnellement intégrée. De l'autre côté, une petite élite d'organiseurs tente d'assurer la coordination, les conditions de fonctionnement et la régulation des organisations dans leur ensemble, détermine les finalités et la structure (l'organigramme) des administrations correspondantes et définit les mécanismes régulateurs, incitatifs et prescriptifs, les plus fonctionnels. Il y a donc scission entre une société de plus en plus manipulée, de plus en plus fonctionnalisée et une administration publique et privée de plus en plus envahissante ; il y a divorce entre une sphère civile, autorégulée, de plus en plus réduite, et un État doté des pouvoirs d'hétérorégulation de plus en plus étendus que nécessite le fonctionnement

des grandes machines industrielles aussi bien que le fonctionnement des machines administratives et des services publics relevant de l'État lui-même. À cette scission entre la sphère autoréglée de la société civile et la sphère hétéroréglée de la mégamachine industrielle-étatique, correspondent deux rationalités ; celle des individus poursuivant des fins qui, même si elles motivent des conduites fonctionnelles, sont irrationnelles par rapport aux finalités des organisations dans lesquelles ils travaillent ; et celle de ces organisations qui est sans rapport sensé avec les buts qui motivent les individus.

Cette scission du système social et ce divorce entre rationalités différentes engendrent l'éclatement de la vie des individus eux-mêmes : vie professionnelle et vie privée sont dominées par des normes et des valeurs radicalement différentes, voire contradictoires. La réussite professionnelle demande, au sein des grandes organisations, une volonté de réussir selon les critères d'efficacité purement techniques des fonctions qu'on occupe, quel qu'en soit le contenu. Elle exige un esprit de compétition, de l'opportunisme et de la complaisance à l'égard des supérieurs. Elle sera récompensée et compensée dans la sphère privée par un mode de vie confortable, opulent, hédoniste. Autrement dit, la réussite professionnelle devient le moyen d'un confort et de plaisirs privés sans rapport avec les qualités professionnelles. Les qualités professionnelles sont exemptées de vertus personnelles et la vie privée abritée contre les impératifs de la vie professionnelle.

C'est ainsi que les vertus privées du bon père, bon époux, apprécié de ses voisins, pourront aller

de pair avec l'efficacité professionnelle du fonctionnaire passant indifféremment du service de la République à celui de l'État totalitaire et inversement ; que le doux collectionneur d'objets d'art et protecteur des oiseaux travaillera indifféremment dans la fabrication de pesticides ou d'armes chimiques et, d'une façon générale, que le grand ou le petit cadre, après avoir fourni une journée de travail au service des valeurs économiques de compétitivité, de rendement et d'efficacité technique, entend trouver après son travail une niche où les valeurs économiques sont remplacées par l'amour des enfants, des animaux, des paysages, le bricolage, etc. Nous aurons à y revenir.

~~Il n'y a pas de contre-utopistes de la science fiction contemporaine, Max Weber pensait que la bureaucratie et la machinisation allaient progresser jusqu'à faire de la société une seule mégamachine que ses rouages humains, « tels les fellahs de l'antiquité égyptienne, seraient contraints de servir dans l'impuissance aussi longtemps que l'unique et suprême valeur qui décidera de la façon dont doivent être dirigées les affaires, sera la qualité purement technique, c'est-à-dire rationnelle, de leur administration et de leur prise en charge par l'État ». Il mettra sur le même plan « l'esprit coagulé » (*geronnener Geist*) des « machines inanimées » et des « machines vivantes que représentent les organisations bureaucratiques, avec leur spécialisation du travail professionnel, leur délimitation des compétences, leurs règlements et leurs rapports de subordination hiérarchique ». Il comparera la machine industrielle-bureaucratique à une « carapace de servitude » (*Gehäuse der Hörigkeit*) nous protégeant contre l'insécurité et l'a-~~

soient utilisés au profit d'une discrimination raciale, mais la logique du raisonnement pourrait tout aussi bien s'appliquer à toute exigence d'un « pedigree éducatif » en matière d'emploi. Il est temps que l'on mette en accusation la « grande escroquerie de la formation professionnelle », dénoncée si justement par Ivar Berg.

Dans les pays pauvres, les écoles servent à justifier le retard économique d'une nation tout entière : la majorité des citoyens est tenue à l'écart des maigres moyens modernes de production et de consommation, mais tous rêvent de bénéficier des bienfaits de l'économie en franchissant le seuil d'une école. La répartition hiérarchique des privilèges et du pouvoir ne dépend plus, de nos jours, sur le plan de la légitimité, d'une lignée d'ancêtres, de l'héritage, de la faveur du prince, voire d'une lutte sans merci sur le marché économique ou sur le champ de bataille. Sa véritable légitimité, elle la trouve dans une forme plus subtile du capitalisme, où l'institution chargée de la conférer se trouve être celle de la scolarité obligatoirement. Celui qui a profité des services de l'école rend alors le sous-privilégié responsable de son malheur : c'est un mauvais consommateur de savoir. Cette justification de l'inégalité sociale ne résiste pas toujours à l'examen des faits et les régimes populaires ont, par exemple, de plus en plus de difficultés à dissimuler les contradictions entre la propagande et la réalité.

Depuis dix ans, Cuba s'efforce de promouvoir la croissance rapide de l'éducation populaire, en faisant confiance à la main-d'œuvre disponible, sans tenir compte de la qualification professionnelle. Au début, les succès de cette campagne (en particulier, une diminution spectaculaire du nombre des analphabètes) ont été cités comme preuve que les taux de croissance limités des autres systèmes scolaires latino-américains sont imputables à la corruption, au militarisme et à l'économisme de marché capitaliste. Cependant, la logique de la scolarisation se fait maintenant sentir, par suite des efforts de Castro de « produire » l'homme nouveau par l'entremise de

IVAN ILLICH, UNE SOCIÉTÉ SANS ÉCOLE

~~l'école. Même lorsque les étudiants passent la moitié de l'année dans les champs de canne à sucre et soutiennent activement les idéaux égalitaires du compañero Fidel, l'université cultive chaque année une nouvelle récolte de consommateurs, conscients de leur savoir, prêts à accéder à de nouveaux niveaux de consommation. En même temps, le docteur Castro doit faire face à l'évidence que le système scolaire ne produira jamais suffisamment de main-d'œuvre technique diplômée. Ces diplômés qui obtiennent les emplois nouveaux détruisent par leur conservatisme les résultats obtenus par les cadres non diplômés qui parvinrent à leur position par une formation sur le tas. Il ne suffit pas de mettre les enseignants en accusation pour expliquer les échecs d'un gouvernement révolutionnaire qui veut à toute force une capitalisation institutionnelle de la main-d'œuvre par un programme secret garantissant la production d'une bourgeoisie universelle.~~

ENSEIGNER, S'INSTRUIRE : DES RESPONSABILITÉS PERSONNELLES

Contre cette volonté d'acquiescer privilège et pouvoir qu'ont les détenteurs de la compétence professionnelle, au nom de leurs prétendus droits, on ne saurait imaginer de révolution sans une remise en cause de la conception même de l'acquisition du savoir. Ce qui nous conduit, tout d'abord, à reconsidérer la question de la responsabilité dans ce domaine, qu'il s'agisse d'enseigner ou de s'instruire. Faire de la connaissance une marchandise ne se conçoit que si on imagine qu'elle résulte de l'action d'une institution ou qu'elle satisfait à des objectifs institutionnels. Pour dissiper ce mauvais enchantement, l'homme doit retrouver le sens de sa responsabilité personnelle lorsqu'il apprend ou enseigne. C'est ainsi que l'on mettra un terme à cette nouvelle aliénation où vivre et s'instruire ne se rencontrent pas.

UNE SOCIÉTÉ SANS ÉCOLE

Recouvrer le pouvoir d'apprendre ou d'enseigner a pour conséquence que l'enseignant prenant le risque de s'immerger dans la vie privée d'autrui doit assumer la responsabilité des résultats ; de même, l'étudiant qui se place sous l'influence d'un enseignant doit se sentir responsable de sa propre éducation. Dans une telle perspective, les institutions éducatives — si elles sont réellement nécessaires — seront amenées à prendre l'aspect de centres ouverts à tous, où chacun puisse trouver ce qu'il recherche, où l'un, par exemple, ait accès à un piano, l'autre à un four à céramique, ou à des enregistrements, des livres, des diapositives, etc. Aujourd'hui, les écoles, les studios de télévision, les théâtres et autres lieux similaires sont tous conçus pour être utilisés par des professionnels.

Déscolariser la société veut dire, avant tout, refuser le statut professionnel à ce métier qui, par ordre d'ancienneté, vient juste après le plus vieux du monde, j'entends l'enseignement !

La qualification des enseignants constitue maintenant une entrave au droit à la parole, de même que la structure corporative et la carte professionnelle des journalistes en représentent une au droit de la liberté d'information. La règle de la présence obligatoire est contraire à la liberté de réunion. La déscolarisation de la société ne saurait se concevoir que comme une mutation culturelle, par laquelle un peuple retrouve le pouvoir de jouir de ses libertés constitutionnelles.

S'instruire, enseigner appartiennent à des hommes qui savent qu'ils sont nés libres et qu'ils n'ont pas pour acquiescer cette liberté à avoir recours à un traitement approprié. Quand apprenons-nous généralement ? Quand nous faisons ce qui nous intéresse. Ne sommes-nous pas, la plupart d'entre nous, curieux ? Nous voulons comprendre, donner un sens à ce qui se trouve face à nous, à ce à quoi nous avons affaire. Ne sommes-nous pas capables d'un rapport personnel avec autrui, à moins que nous soyons abêtis par un travail inhumain ou fascinés par l'idéal scolaire ?

Le fait que les habitants des pays riches ne s'instruisent guère par eux-mêmes ne constitue pas une preuve du

APPENDICE

contraire. C'est plutôt une conséquence de la vie dans un environnement où, paradoxalement, ils ne trouvent presque rien à apprendre, dans la mesure où leur milieu est en grande partie « programmé ». Ils sont sans cesse frustrés par la structure d'une société contemporaine dans laquelle le réel, sur lequel les décisions pourraient s'appuyer, devient d'une nature insaisissable. Ils vivent, en effet, dans un milieu où les outils qu'il serait possible d'utiliser à des fins créatrices deviennent des produits de luxe, où les canaux de communication appartiennent à quelques-uns qui, seuls, peuvent parler à la multitude.

UNE TECHNOLOGIE NOUVELLE PLUTÔT QU'UNE NOUVELLE ÉDUCATION

Un mythe moderne voudrait nous faire croire que le sentiment d'impuissance qu'éprouve aujourd'hui la majorité des hommes serait une conséquence de la technologie capable de créer seulement de vastes systèmes. Mais ce n'est pas la technologie qui invente ces systèmes, qui crée des outils immensément puissants, qui tisse des canaux de communication à sens unique ; au contraire, mieux utilisée, la technologie pourrait fournir à chaque homme la possibilité de mieux comprendre son milieu, de le façonner de ses propres mains, de communiquer mieux que par le passé. Cette utilisation de la technologie, à rebours des tendances actuelles, constitue la véritable alternative au problème de l'éducation.

Pour qu'un homme puisse grandir, ce dont il a besoin c'est du libre accès aux choses, aux lieux, aux méthodes, aux événements, aux documents. Il a besoin de voir, de toucher, de manipuler, je dirais volontiers de saisir tout ce qui l'entoure dans un milieu qui ne soit pas dépourvu de sens. Cet accès lui est aujourd'hui refusé. Lorsque le savoir devient un produit, il acquiert les protections accordées à la propriété privée. Ainsi,

ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire. Par là, il esquive aussi la loi de chaque texte en particulier, comme celle du milieu social.

Espaces de jeux et de ruses

Pour caractériser cette activité, on a le recours de plusieurs modèles. Elle peut être considérée comme une forme du « bricolage » que Lévi-Strauss analyse dans « la pensée sauvage », c'est-à-dire un arrangement fait avec les « moyens du bord », une production « sans rapport à un projet » et réajustant « les résidus de construction et de destruction antérieures »²⁵. Mais contrairement aux « univers mythologiques » de Lévi-Strauss, si cette production agence aussi des événements, elle ne forme pas un ensemble : c'est une « mythologie » dispersée dans la durée, l'égrènement d'un temps non rassemblé, mais disséminé en répétitions et en différences de jouissances, en mémoires et en connaissances successives.

Autre modèle : l'art subtil dont la théorie a été faite par des poètes et des romanciers médiévaux ; ils insinuent la novation dans le texte même et dans les termes d'une tradition. Des procédures raffinées infiltrent mille différences dans l'écriture autorisée qui leur sert de cadre, mais sans que leur jeu obéisse à la contrainte de sa loi. Ces ruses poétiques, non liées à la création d'un lieu propre (écrit), se sont maintenues à travers les siècles jusque dans la lecture contemporaine, également agile à pratiquer les détournements et métaphorisations que, parfois, signale à peine un « bof ».

Les études poursuivies à Bochum en vue d'une

Rezeptionsästhetik (esthétique de la réception) et d'une *Handlungstheorie* (théorie de l'action) fournissent aussi divers modèles sur les rapports des tactiques textuelles avec les « attentes » et hypothèses successives du récepteur qui tient le drame (ou le roman) pour une action préméditée²⁶. Ce jeu de productions textuelles relatives à ce que les expectations du lecteur lui font produire au cours de son progrès dans le récit est présent, certes, avec un lourd appareil conceptuel ; mais il introduit des danses entre lecteurs et textes là où, théâtre désolant, une doctrine orthodoxe avait planté la statue de « l'œuvre » entourée de consommateurs conformes ou ignorants.

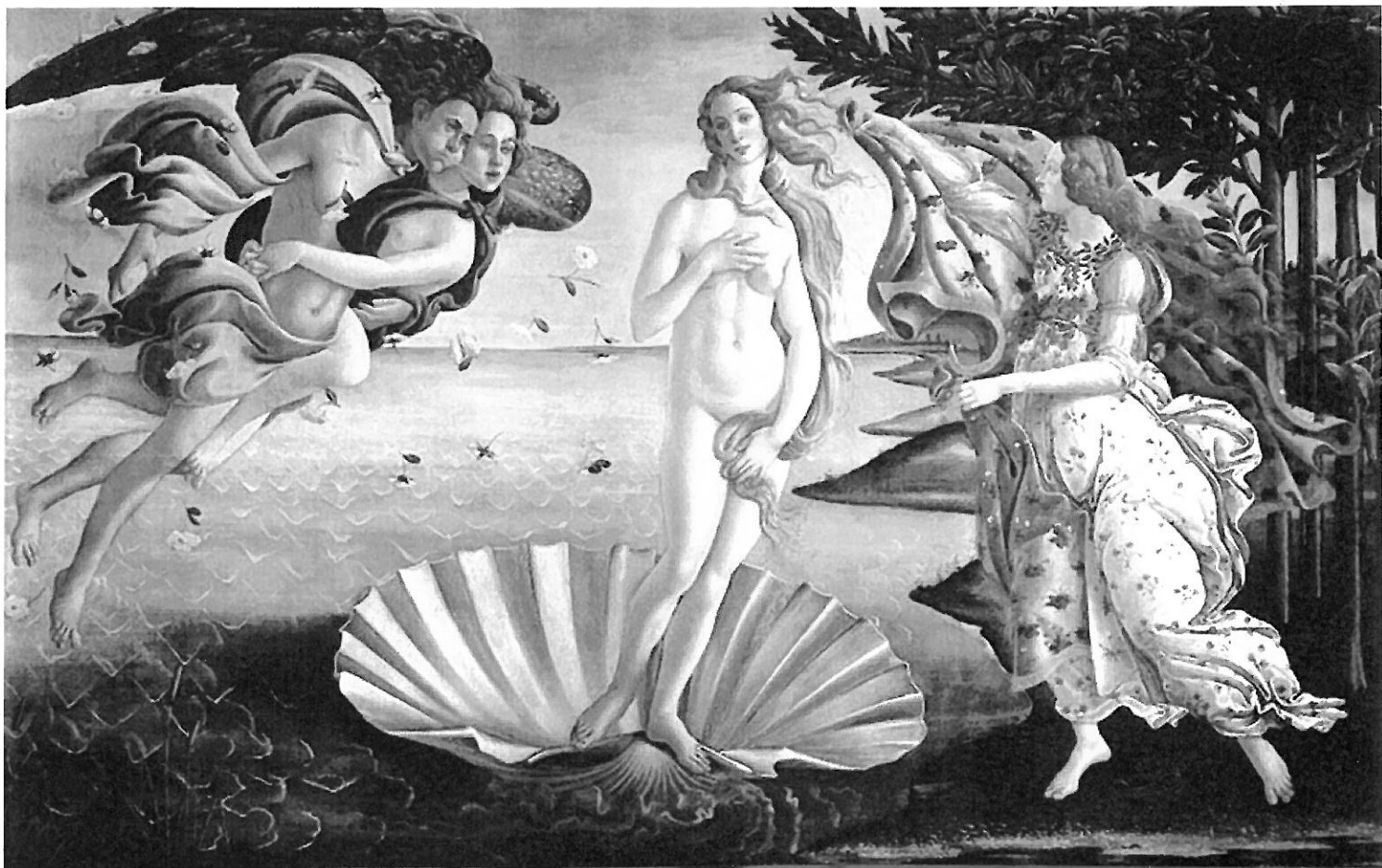
A travers ces recherches et bien d'autres, on s'oriente vers une lecture que ne caractérisent plus seulement une « impertinente absence », mais des avancées et des retraits, des tactiques et des jeux avec le texte. Elle va et elle vient, tour à tour captée (mais par quoi donc, qui s'éveille à la fois chez le lecteur et dans le texte ?), joueuse, protestataire, fugeuse.

Il faudrait en retrouver les mouvements dans le corps lui-même, apparemment docile et silencieux, qui la mime à sa manière : les retraites en toutes sortes de « cabinets » de lecture libèrent des gestes insus, des grommellements, des tics, des étirements ou rotations, des bruits insolites, enfin une orchestration sauvage du corps²⁷. Mais par ailleurs, à son niveau le plus élémentaire, la lecture est devenue depuis trois siècles une geste de l'œil. Elle n'est plus accompagnée, comme auparavant, par la rampe d'une articulation vocale n'importe par le mouvement d'une manducation musculaire. Lire sans prononcer à haute ou à mi-voix, c'est une expérience « moderne », inconnue pendant des millénaires. Autrefois, le lecteur intériorisait le texte ; il faisait de sa voix le corps de l'autre ; il en était l'acteur. Aujourd'hui le texte n'impose plus son rythme au sujet, il ne se manifeste plus par la voix du lecteur. Ce retrait

NICHEL DE CERTEAU, L'INVENTION DU QUOTIDIEN







Réunion du mercredi 06 novembre 2013 (extraits)

Cette réunion est le lieu où se rassemble toute l'équipe du théâtre afin de faire le point sur la semaine précédente, mettant ainsi des mots sur l'expérience en train de se faire. La première du *Misanthrope* a eu lieu la veille, le 5 novembre. *Tartuffe* est derrière nous, avec *Le Misanthrope* s'annonce le dernier tiers du cycle Molière.

Au-delà de la réalité, réinventer un monde à partir d'une hypothèse

Gwenaël Morin : Le travail qu'on fait en ce moment m'a amené à réfléchir à la science, aux objets finis, cette relation que l'on a avec la réalité et cette espèce d'attente que l'on peut avoir.

Dans l'antiquité, dans le cadre d'un concours, deux peintres présentent chacun une toile. On dévoile celle du plus ancien des peintres où apparaît une branche représentant si bien la réalité qu'un oiseau tente de s'y poser. C'est tellement fidèle à la nature que même la nature se fait piéger par le réalisme de cette peinture. Puis on demande au second de dévoiler son chef d'œuvre. Cependant, ce dernier ne bouge pas. On insiste afin de voir ce que cache le tissu qui recouvre la toile. Le peintre ne bouge toujours pas. « Vous avez déjà mon œuvre sous les yeux, j'ai peint le tissu qui devait recouvrir ma toile » finit-il par dire. En ayant si bien abusé les humains, il gagne le concours.

Ce qui est intéressant, ce n'est pas le réalisme que l'on devrait accorder à des choses telles que : une femme doit être jouée par une femme, qu'elle doit avoir l'âge du rôle qu'elle joue, que les costumes doivent représenter les habits d'époque... de sorte à coller avec une sorte de réalité artificielle. Mais comment sur une hypothèse de départ qui est totalement fautive – qui est exactement celle des enfants qui se donnent des personnages pour jouer – tout le monde se réorganise à partir de cette dernière ? A partir du moment où l'on dit que Judith est Tartuffe, l'ensemble du monde se réorganise à partir de cette hypothèse complètement impossible. Et tout à coup on se met à être capable de penser un monde que l'on n'aurait pas pu penser si on avait été obsédé par le réalisme de la représentation. C'est un peu comme Guattari qui disait à Deleuze : en fait le centre de la Terre, c'est du beurre en fusion. Et Deleuze réinventait une philosophie sur une hypothèse de départ complètement absurde. C'est cette force qui atteste qu'au début c'est faux mais que cela devient possible. Si l'on est obsédé par le fait qu'un vieux doit être joué par un vieux ou à défaut qu'il imite le vieux, alors c'est une défaite qui empêche la magie enfantine d'opérer. **L'artifice du théâtre ne repose pas sur le fait que les murs soient en cartons, ou qu'on ne meurt pas pour de vrai, ou que les comédiens soient en costumes, mais l'artifice est au début lorsqu'on annonce quelque chose de totalement faux qui réinvente le monde.** Cela ne veut pas dire que c'est gagné d'avance, ça peut être vertueux comme cela peut être très ennuyeux.

Asja Nadjar : C'est comme cela que fonctionne l'utopie : on ne peut pas s'empêcher de croire à quelque chose que l'on croirait impossible et tout réinventer à partir de ça.

Gwenaël Morin : Et le souci n'est pas tellement que ce qui est impossible le devienne, c'est qu'il faut un point de départ. J'aime bien cette idée de Rancière : il ne s'agit pas de réaliser l'égalité entre les Hommes mais de fonder l'apriori que tous les Hommes sont égaux. Et la question serait : si tous les Hommes sont égaux alors quelle société cela construit ?

Dans le théâtre grec, il y a quelque chose qui se joue avec les dieux, avec quelque chose qui n'existe pas, contrairement à l'oiseau sur la branche ou au voile sur la peinture. Quelque chose se joue avec la possibilité d'une réalité accrue, un espace en plus, celui de l'imagination, du rêve, de la croyance. C'est cette expérience que l'on fait de ce qui est concret et qui devient concret, qui devient partie intégrante du monde.

Se réapproprier une expérience

Barbara Métails-Chastanier : Les réunions sont une manière de donner la parole à une expérience et par conséquent de se réapproprier cette expérience en la faisant durer dans le temps.

De quoi aimeriez-vous vous souvenir du *Tartuffe* ? Par rapport à *Dom Juan* qui a beaucoup changé de manière globale, où il s'agissait d'une lecture d'ensemble qui était revisitée, *Tartuffe* présentait plutôt des changements de trajectoires quant aux personnages. Pour chacun d'entre vous qu'est-ce que cela serait de refaire ces trajectoires ?

Par exemple, pour *Tartuffe* qui lors de la première me laisse le souvenir d'une fragilité, de la retenue, d'une sincérité évidente, m'a semblé évoluer vers quelque chose de moins en moins réaliste, qui s'appuyait davantage sur une perspective machiavélique, pointée notamment par le jeu sur les syllabes sales.

Judith Rutkowski : Le fait de préciser une gestuelle ou une manière de dire chaque mot ne m'apparaît pas comme m'ayant amenée ailleurs dans ce que j'avais à jouer. J'approfondissais un jeu qui me permettait de prendre de plus en plus de liberté mais pour moi se jouait la même chose. Je n'ai pas eu l'impression de passer de la fragilité au machiavélisme.

Pour ce qui est de ma trajectoire, je me souviens des évolutions de l'intérieur du moi – du début, de la fin, à quel point c'est passé vite – mais après c'était avec les partenaires : chacun a précisé sa partition et par conséquent cela a précisé les rapports que nous avons entre nous.

Barbara Métails-Chastanier : Pour toi, il n'y a pas eu de changement radical mais un approfondissement ?

Judith Rutkowski : Oui je n'ai pas senti que je jouais autre chose. Puisque tout se faisait un petit peu chaque soir, je n'ai pas eu l'impression de prendre des tournants radicaux quant à mon jeu.

Barbara Métails-Chastanier : Et pour vous aussi il s'agit plutôt d'un sentiment de continuité au jour le jour ?

Asja Nadjar : Il est vrai que par rapport à *Dom Juan*, *Tartuffe* repose sur une recherche plus individuelle. Bien évidemment lorsque c'est individuel cela est aussi collectif. Mais ce qui était plus individuel dans *Tartuffe* reposait sur la recherche de construction de ses propres figures alors que dans *Dom Juan* c'était une progression individuelle mais surtout d'éléments de mise en scène collectifs (d'entrées, de sorties, de mouvements de groupe...). *Dom Juan* semblait plus être une globalité en transformation alors que *Tartuffe* n'a pas véritablement changé d'espace par exemple. Ce qui s'enrichissait, c'était nos partitions.

Le « rôle du metteur en scène » / réinterroger le théâtre

Gwenaël Morin : Ce qui est complexe, c'est que parfois les notes que l'on donne déplacent le travail involontairement. Lorsque les notes sont trop précises elles « tuent dans l'œuf », quand elles ne sont pas assez précises tout nous échappe. Et il y a des choses qui se font petit à petit sans qu'on se donne vraiment d'indications. En tout cas, c'est la première fois que je me suis mis autant en retrait quant à la pièce et cela s'est déplacé positivement. La mise en place est restée pratiquement la même donc l'évolution venait d'ailleurs. Globalement, il faut faire des italiennes : tout comme Jean Vilar faisait soixante italiennes avant de monter sur scène, en jouant tous les soirs c'est comme si nous faisions une trentaine d'italienne dans l'espace. En fait, un bon texte et des acteurs au travail suffisent.

L'importance qu'a prise le metteur en scène au XXème siècle est très relative, car si j'avais écrit le texte de *Tartuffe*, par exemple, nous n'aurions pas passé autant de temps sur les

intentions et ce qui se passe derrière le texte : je vous aurais répondu directement. Il y a une espèce de travail d'archéologie qui est une sorte de tradition un peu perverse. Des textes contemporains sont imbitables et t'invitent à produire une archéologie où nous sommes censés comprendre certaines choses et en interpréter d'autres. Il y a un mystère volontaire de l'écriture complètement infondé. Avec Molière ce n'est pas le cas : la puissance de l'écriture fait qu'au bout d'un moment, à force de moudre le texte, ce dernier dicte son énergie. Progressivement, les choses montent à la surface, c'est-à-dire qu'au début on s'appuie sur des sensations puis en avançant on s'aperçoit que ce qui compte est ce qui remonte à la surface. Et j'aime bien que cela soit superficiel.

Barbara Métails-Chastanier : Tu as eu le sentiment de travailler différemment sur *Le Misanthrope* et de rentrer dans cette pièce autrement que dans *Tartuffe* ?

Gwenaël Morin : Dans *Tartuffe* on a cassé tout l'espace que l'on s'était donné. Et le soir de la première on l'a présenté de façon confuse et c'était bien plus intéressant que le filage qu'on avait fait. On était beaucoup plus concentrés et à l'affût. Ça m'intéressait de voir cette fragilité, cette précarité, car je savais qu'elle était fondée sur quelque chose de solide (pour avoir fait par ailleurs l'expérience du texte). **Ça ne reposait pas sur une mise en scène. Au bout du compte on devrait réussir à se passer de la mise en scène.**

Pour l'instant, *Le Misanthrope* est davantage dessiné mais on en a besoin pour pouvoir approfondir. Mais je ne tiens pas plus que ça à la forme que ça peut produire.

C'est ça que nous avons découvert et expérimenté avec *Tartuffe* : il n'y a pas d'énigmes, de trucs à résoudre, de solutions, **il n'y a rien derrière le texte**. Il y a des signes sur du papier qui deviennent du son et qui construisent, pendant un temps, un sens donné, un rythme donné. Ce qui est étonnant, c'est que quelque chose se produit dans le fait de recommencer. Certains metteurs en scène veulent travailler à partir de ce « qu'est vraiment le comédien » ; Mais qu'est-ce que je suis moi vraiment ? Est-ce que « ce que je suis moi vraiment » n'est pas plus puissant quand je joue une femme âgée ou un bouc ? Quel est l'intérêt de faire un spectacle de « ce que tu es vraiment », en sachant qu'il y a probablement plus de « ce que tu es » dans le personnage que dans la personne ? On retrouve là cette illusion sur ce qu'est la réalité et sur la fonction de l'art relativement à ce qui existe. Le fait d'user les choses, de répéter, fait qu'apparaît quelque chose que nous ne pouvions pas anticiper.

Barbara Métails-Chastanier : Mais j'ai l'impression que si dans *Tartuffe* tu t'es éloigné de la mise en scène, ou en tout cas de ce que tu appréhendais comme étant un rôle de metteur en scène, dans *Le Misanthrope* tu le retrouves, non ?

Gwenaël Morin : Oui parce que, d'une certaine manière, j'en ai besoin pour *Le Misanthrope*. Pour *Tartuffe* j'avais déjà fait une mise en scène et je m'étais rendu compte que celle-là ou une autre cela n'avait pas d'importance. Là, il s'agit d'une étape, c'est un moyen d'organiser un peu dans l'espace les choses afin que les acteurs ne soient pas perdus dans la partition et qui nous permet de travailler plus facilement à l'aide de repères. **C'est une étape de travail qui devrait seulement nous aider à avoir la force de jouer cette pièce dans n'importe quel lieu à n'importe quel moment. Le rêve que j'ai, c'est d'avoir la possibilité de faire régner le théâtre à partir de rien.** On passe par une mise en scène mais une fois qu'on a compris comment fonctionnent les divers éléments on pourra les transposer n'importe où et avec n'importe quoi. Et on peut faire confiance à ces textes-là : s'ils ont tenu cinq cent ans, ils peuvent encore tenir cinquante ans.

C'est un passage, ce n'est pas LA mise en scène du *Misanthrope*, mais c'est un passage obligé pour que l'on puisse en commun avoir une lisibilité et en faire l'expérience qui ne soit pas comme de l'eau dans le sable.

***Le Misanthrope* ou Molière qui nous parle du théâtre à travers le théâtre**

Barbara Métais-Chastanier : Comment sont apparus ces jeux avec le rideau, ce principe de chaises qui donnent une impression d'arène mais cette fois-ci sans public ?

Philippe Mangenot : C'est apparu lorsque nous avons décidé de faire le petit théâtre sur la scène des marquis, c'est-à-dire au moment où il y a un système de représentation à l'intérieur de la représentation et que les personnages se retrouvent en situation de représentation de leur vie.

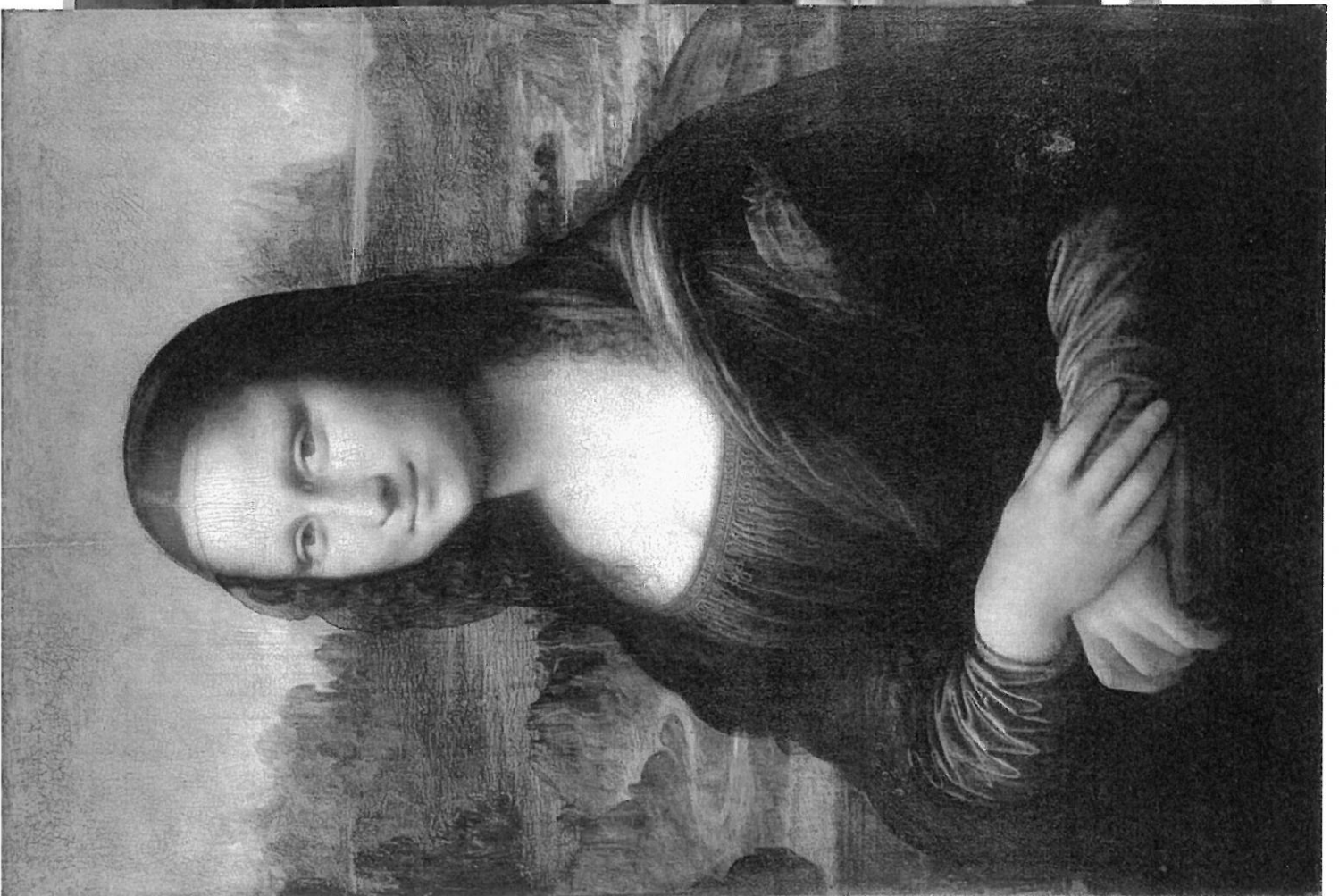
Gwenaël Morin : C'était le dernier jour des répétitions : nous travaillions sur « ce petit coin sombre » et nous nous disions qu'il se trouvait en plein milieu de la scène. Puis nous avons pensé que là où c'était sombre c'était dans le public. Du coup, nous avons tout réarticulé à partir de ça. Alceste commence par dire « non, stop, pas de théâtre ». C'est le même principe qui fonde les grandes œuvres (*Hamlet*, *Le Misanthrope*, *Tartuffe* d'une certaine manière...) : elles contiennent les conditions de leur existence, elles courent un risque avec la possibilité d'exister. ***Le Misanthrope* attaque aussi la possibilité du théâtre. J'aime bien penser que c'est Molière qui commence son spectacle en disant qu'il n'y en aura pas.** Il dit « j'ai fait jusqu'ici profession de l'être » et c'est terminé : j'ai gagné ma vie en écrivant des pièces de théâtre et maintenant cela suffit, rideau ! Ce n'est pas Molière-Organon, entremetteur des anti-théâtre-dévots dans la famille-théâtre, c'est Molière qui dit « je ne peux plus, je n'en veux plus, je renonce, je m'offre le luxe absolu de venir dire que je m'en vais et qu'il faut que tu me retiennes ». Et qu'y a-t-il de plus théâtral qu'un homme qui vient faire ses adieux sur scène ?

Il commence par fermer le rideau mais se laisse emporter par le drame qui se trame. Alceste fait une faute de rime « treuve » et montre que l'erreur est humaine : cela serait presque le théâtre de la fragilité. Le théâtre n'existe que parce que nous sommes mortels, parce que l'on peut rire de nos approximations, de nos colères, de nos jalousies. Et c'est pour cela qu'il revient au théâtre, parce qu'il aime, parce qu'il y a quelque chose de l'ordre de la faiblesse humaine.

C'est ça qui a guidé le principe du rideau : le petit théâtre de la scène du marquis et le fait qu'Alceste regarde le spectacle du public.

Barbara Métais-Chastanier : Ce que je trouvais assez étonnant dans la manière dont fonctionnait le rideau c'est qu'à la fois Alceste est celui qui expose le théâtre au péril de sa fin et à la fois celui qui à travers le « morbleu » a la parole la plus efficace qui soit : un coup de tambour ponctue chaque affirmation et Philinte est comme « frappé » par la violence des mots, par la violence de l'injure, du juron. Le seul qui essaye de défendre le théâtre, Philinte, est donc celui qui est victime du théâtre et qui se sacrifie en faisant corps avec la parole et donc abîme le corps.

Gwenaël Morin : Et en même temps Alceste est celui qui veut que l'on soit sincère alors il ouvre le rideau pour que les choses soient révélées. Il y a une espèce de paradoxe où il ferme le rideau pour que l'on arrête de dire n'importe quoi et rouvre le rideau pour que l'on se dise la vérité.



HIER

Samedi 09 novembre 2013

Atelier de transmission

2 comédiens (Michaël et Lucas)

2 participantes (Chantale et Melody – que l'on remercie chaleureusement de nous avoir ramenée des cookies –)

Autour d'Alceste et Du Bois : il s'agit de transmettre la scène 4 de l'acte IV.

Les deux participantes s'essayent aux deux rôles. L'accent est porté sur l'exigence parfois contradictoire entre la nécessité d'un travail tendu, rythmiquement juste, et le fait de ne pas se laisser emporter, de ne pas s'emporter. L'autre point : le risque de parasiter le texte par des jeux corporels superflus.

Une participante, Chantale, propose un Du bois mystérieux qui annonce en chuchotant les dangers à Alceste.

Melody, quant elle, propose un Dubois mourant comme si la difficulté de dire était liée à la mort et qu'à chaque mot elle expirait un peu plus.

Puis la première scène entre Alceste et Célimène donne l'occasion d'éprouver un travail sur les ruptures au sein du texte et de travailler sur l'alternance entre des adresses publiques et des adresses à Célimène.

Enfin, la scène entre Arsinoé et Célimène sera revisité à la demande de Chantale.

Répétition

Depuis quelques temps, tous les comédiens sont mobilisés au plateau, assis sur les chaises blanches, comme s'ils attendaient quelque chose, comme s'ils étaient témoins malgré eux de ce qui se passe, comme s'ils étaient dans une antichambre du théâtre attendant que leur scène les appelle à entrer.

Ainsi, dans cette « salle d'attente » Oronte demande à Alceste son avis sur le poème, il le fait avec un très fort accent (mélange entre différents accents). Face à cette situation improbable et gênante, Alceste répond. Mais pourquoi répond-il ? Se sent-il obligé ou ne peut-il s'empêcher de jeter sa sincérité au regard de tous ?

Représentation

153 personnes.

L'ambiance est chaleureuse sans doute parce que la salle est remplie et que la surprise est belle de découvrir autant de spectateurs. Si certaines scènes se révèlent intéressantes, d'autres en revanche restent à travailler : les rires de la scène des portraits s'épuisent assez vite. Le soir, les conversations traînent dans le hall et devant le théâtre comme si la semaine ne voulait pas finir. On évoque ce qu'il faudra reprendre, changer, le travail à venir.

Sara Ferroud

