

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

20 NOVEMBRE 2013 n° 57



NOUS NE VIEILLIRONS PAS ENSEMBLE



Pour finir (Encore)

1. On n'en finit pas de finir. On le sait depuis Beckett au moins.

C'est ce qui rend d'ailleurs le Molière du *Misanthrope* si proche de Beckett et de son théâtre pour clopinants acharnés, ce peuple d'indéracinables, arcbutés à la vie qui ne tient plus – mais depuis longtemps déjà – qu'à un fil, rongé et pourri : on y retrouve le même plaisir à commencer par la fin, à s'y installer, à y demeurer, pour y revenir, encore.

Les brins, même maigres, même secs, même abîmés, on continuera à les tresser pour retarder l'heure où il faudra trancher.

Comme les personnages de Beckett, Alceste est celui qui n'a de cesse de revenir sur scène pour dire et redire encore : « Pour finir »

qui dit,
marmonné,
à demi-mot,
« encore » ;
Encore,
Encore un mot,
Encore un baiser,
Encore une fois,
Un dernier, encore,
Un mot de trop
Qui sera toujours et seulement l'annonce du prochain,
Que je te laisserai.

Parfois, j'entends dans la bouche muette d'Alceste : « Fini, c'est fini, ça va peut-être finir »,

Et la scène resterait vide et silencieuse,

Lui, serait seul, au centre, dans la lumière disparaissante,

Et bientôt on entendrait Philinte dire à nouveau : « Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ? »

Et le théâtre reprendrait ainsi, indéfiniment,

On n'en finirait jamais :

Théâtre de cette fin d'un amour, théâtre de cet adieu qui n'existe que d'être reconduit, théâtre de ceux qui ne veulent pas mourir et qui ne meurent qu'irréconciliés parce que ça ne peut pas arriver maintenant, déjà, si tôt, et ce serait trop tard, théâtre d'un commencement qui chercherait toujours comment finir, comment ça peut finir, ce que c'est que finir.

2. Le 28 novembre 1946, il écrit :

Nous ne vieillirons pas ensemble

Voici le jour

En trop : le temps déborde

Mon amour si léger prend le poids d'un supplice.

Elle vient de mourir, elle, qui avait tenu le monde dans son poing
Et son cœur en son corps,
Elle, Nusch,
Il n'y aura que ces quatre lignes.

3. C'était le souvenir d'un cri qui avait pris la place du bonheur,
et qui parlait pour lui,
ce n'était plus des mots jetés entre eux, c'étaient des gifles, des cris,
des couteaux qu'on se plante dans les côtes, avec la bouche seulement,
et ces paroles de couteau,
l'un et l'autre, et l'amour pourtant qui rapproche leur corps et attise le désir,
elle, humiliée, lui, qui dit ces choses qu'elle ne devrait pas pouvoir entendre,
qu'elle ne peut pas ne pas entendre, parce que dans cette colère qu'il lui adresse il y a
une haine qu'elle fait sienne, qu'elle accepte d'entendre parce qu'elle est sa haine propre
et qu'il lui offre cette destruction qui n'a d'autre regard que les larmes,
cela même qui les rattache : l'amour d'une mise à mort,
et qu'il faut un bourreau pour que le sang coule,
et le titre alors qu'il emprunte à Eluard,
le titre qui sera le nom donné à cette fin d'un amour,
à ce qui disparaît quand meurt un amour, ce qui meurt avec lui :
Nous ne vieillirons pas ensemble.

On meurt de perdre un passé, mais c'est aussi demain qui meurt,
On meurt de perdre un visage qu'on n'aura jamais assez regardé, et quand viendra le
moment d'en rappeler les traits, il n'y aura plus que ce souvenir flou d'un dessin dilué
par le papier mouillé, on meurt de ces traits qu'on était seul à percevoir, les traces et les
plis, ceux du sommeil, ceux de la fatigue, ceux du lendemain, tous ceux-là, disparus,
comme si on les avait déposés dans un papier froissé,
Jetés avec le reste,
On meurt de perdre ces gestes, cette lumière, ces mains, l'empreinte,
Et tout en lui pourtant s'en rappelle,
Et il aura alors ces paroles, les plus violentes peut-être du film, qu'elle acceptera
d'entendre, ils sont dans la petite voiture, dehors c'est le cercueil de l'hiver, le froid, le
ciel qui pleure des larmes qu'elle ne sait pas pleurer, il dit *alors tu vas encore chercher du
boulot dans les bureaux, mais depuis six ans combien t'en as fait ?* on voudrait la voir crier
Tu es là, tu es molle et puis t'attends, on voudrait entendre ses cris à elle, *Tout ce que t'es,
c'est une faignante. T'es une bonne faignante. Voilà !,* on voudrait qu'elle soit forte,
tellement plus forte, *Ah si la seule chose qui te plaît, cover-girl. Madame veut être cover-
girl. Avec le pif que t'as et tes taches de rousseurs ! T'es trop petite et t'es trop moche,* on
voudrait qu'elle trouve une voix en elle qui saurait refuser, qui saurait dire qu'elle ne
veut pas, *T'as jamais rien réussi,* on voudrait entendre sa colère, *Et tu réussiras jamais
rien. C'est tout,* on voudrait entendre son refus, *Et tu sais pourquoi ? Parce que t'es
vulgaire. Irrémédiablement vulgaire !* on voudrait voir ce qui en elle fait violence à la
violence, *Et non seulement t'es vulgaire, mais t'es ordinaire en plus !,* on voudrait ne pas
assister à ce naufrage, *Toute ta vie tu resteras une fille de concierge,* on voudrait ne pas la
perdre quand elle se perd ainsi, *Tu peux me regarder comme ça. Ça change rien,* on
voudrait ne pas être irrité de la sentir si vulnérable, *Quand je pense que depuis que je te
connais j'ai rencontré des filles formidables ; j'aurais mieux fait de rester avec elles. Je me
demande vraiment pourquoi je suis avec toi,* on voudrait qu'il y ait autre chose que ce

tombeau de la volonté, *Par pitié je reste. Tu t'accroches à moi depuis six ans. T'as aucune volonté. T'as aucun courage*, on voudrait la porter, la secourir, être à elle, *Ton seul orgueil, c'est ça, c'est ta médiocrité*, on voudrait lui dire que personne, pas même elle, ne peut accepter d'entendre ces mots, *Je suis en train de gâcher ma vie avec toi*, on voudrait ne pas voir son visage détruit, *De gâcher ma vie, parfaitement ! Tu sens pas que j'en ai assez de toi ? Tu le sens pas ça, hein ?*, on voudrait lui dire qu'elle n'est pas que ça, qu'elle est plus, plus importante, plus précieuse, plus belle, *Tu sens pas que ça fait trop longtemps que ça dure !*, on voudrait entendre autre chose que sa soumission, *Tu sens pas que j'ai envie que d'une seule chose, c'est que tu te barres !*, on voudrait entendre autre chose que l'obéissance, *Alors fais-moi plaisir, barre-toi ! Barre-toi, barre-toi en Angleterre*, on voudrait entendre autre chose que son silence, *ça t'apprendra peut-être quelque chose*, on voudrait découvrir autre chose que ce pour quoi elle a été élevée, *J'en ai vraiment plus rien à foutre de pas te voir !*

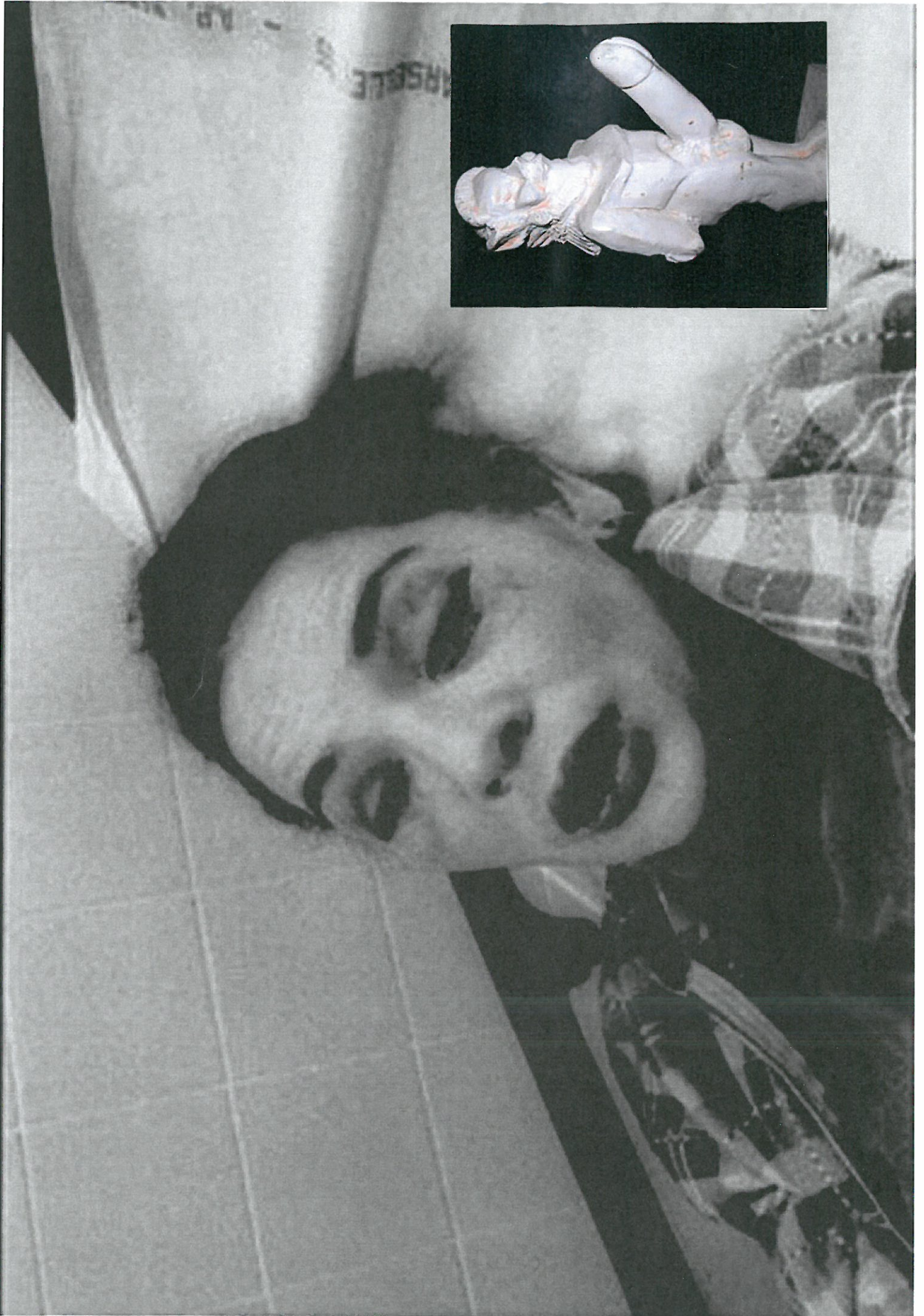
4. Plus tard il la prendra dans ses bras, plus tard, il lui fera à nouveau l'amour avec cette rage qu'on sent dans tout son corps quand il pénètre en elle, plus tard il s'allongera épuisé sur elle, plus tard il la regardera dormir et l'abandonnera au bord de la route, plus tard il caressera ses cheveux, plus tard il lui offrira une robe qui ne lui ira pas parce qu'il n'a jamais su comment choisir ses vêtements, plus tard il embrassera ses lèvres comme s'il dévorait un morceau de viande, plus tard il regardera ses hanches se dessiner sous la toile de son pantalon, plus tard il la trouvera affreusement désirable, plus tard il la giflera, plus tard il la repoussera, plus tard il lui demandera de ne pas pleurer, plus tard, il la calmera comme un enfant, plus tard il la quittera, plus tard il regrettera qu'elle lui dise adieu, plus tard.

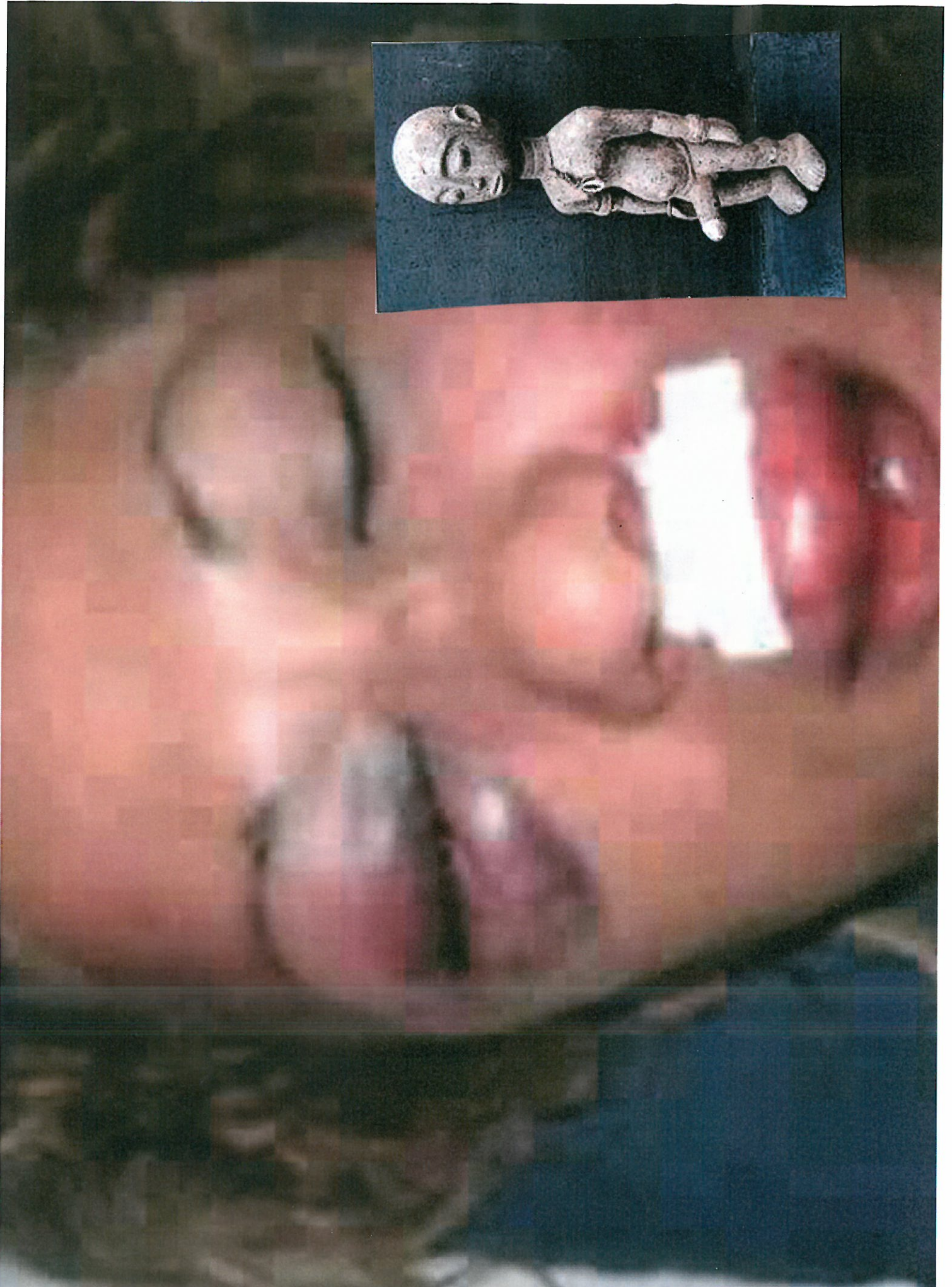
5. Elle lui dira : Oh, je t'ai aimé. Je t'ai aimé.

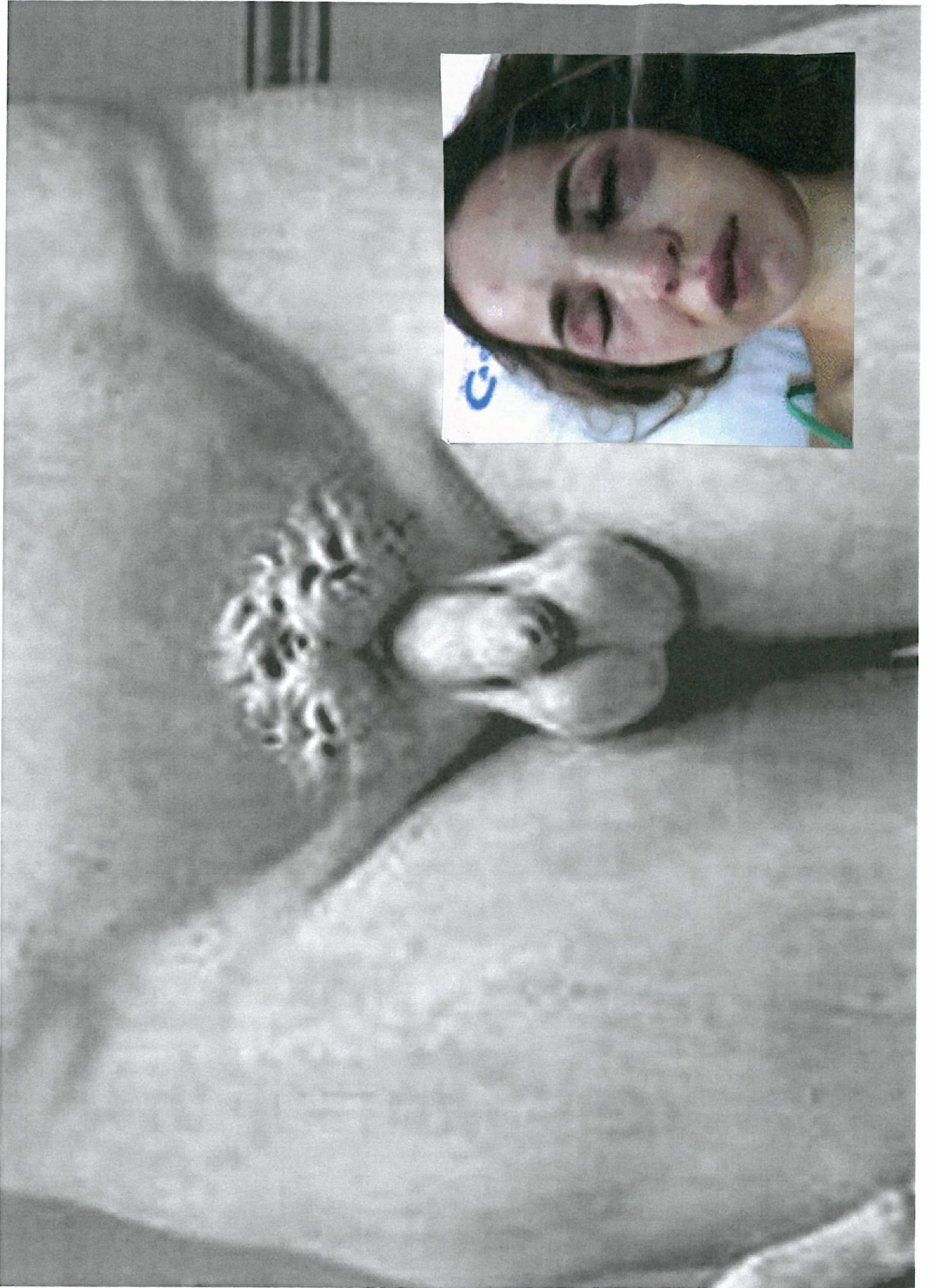
Il répondra : Ne pleure pas... Ma chérie... Je ne veux pas que tu pleures.

Et dans l'autre chambre, tandis que son corps à elle sombre dans le sommeil, loin du sien, il se déshabillera. Se mettra au lit. Eteindra la lampe. Et dans le noir, il ne dormira pas. Il ne dormira pas. Jamais plus comme avant.

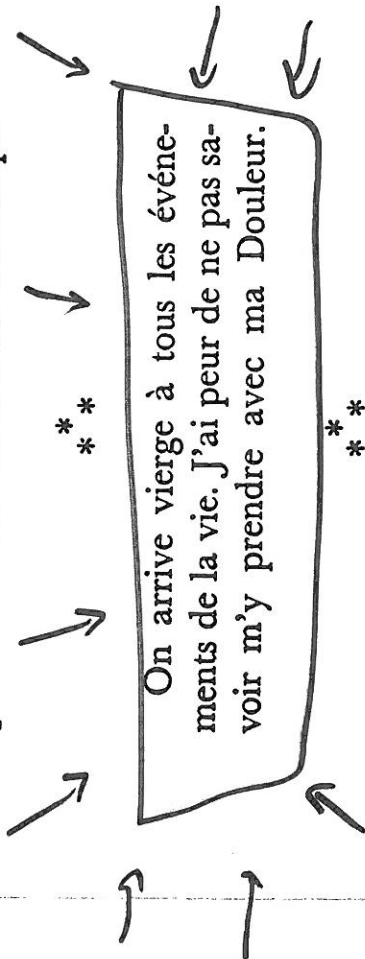
6. J'ai eu besoin de revoir *Nous ne vieillirons pas ensemble* de Pialat pour comprendre l'amour qui rattache Célimène à Alceste, pour comprendre la force de ce lien fait de colère, de violence, de rejet, d'exclusivité impossible, j'ai eu besoin de revoir ce film pour comprendre la violence d'Alceste, pour accepter et refuser sa colère, pour comprendre aussi ce qui disparaît quand finit cette sorte d'amour, j'ai eu besoin de revoir ces scènes qui disent qu'on ne sait jamais comment finir.







Claude, un scandale qui t'éloignerait d'Hippolyte. N'importe quel faux pas pourrait te faire tomber sur mon corps.



Aimer les yeux fermés, c'est aimer comme un aveugle. Aimer les yeux ouverts, c'est peut-être aimer comme un fou : c'est éperdument accepter. Je t'aime comme une folle.

Un ignoble espoir me reste. Je compte malgré moi sur une solution de continuité de l'instinct, l'équivalent, dans la vie du cœur, de l'acte du dis-trait qui se trompe de noms, de portes. Je te souhaite avec horreur une trahison de Camille, un échec près de

On arrive vierge à tous les événements de la vie. J'ai peur de ne pas savoir m'y prendre avec ma Douleur.

Un dieu qui veut que je vive t'a ordonné de ne plus m'aimer. Je ne supporte pas bien le bonheur. Manque d'habitude. Dans tes bras, je ne pourrais que mourir.

Utilité de l'amour. Les voluptueux s'arrangent pour accomplir sans lui l'exploration du plaisir. On n'a que

faire du délire au cours d'une série d'expériences sur le mélange et la combinaison des corps. Puis, on s'aperçoit qu'il reste des découvertes à faire dans un hémisphère sombre. On avait besoin de lui pour nous enseigner la Douleur.

LÉNA
OU LE SECRET

Léna était la concubine d'Aristogiton et sa maîtresse bien moins que sa servante. Ils habitaient une maisonnette près de la chapelle de Saint-Sôtir : elle cultivait dans le petit jardin les tendres courgettes et les abondantes aubergines, salait les anchois, coupait en quartiers la viande rouge des pastèques, descendait laver le linge dans le lit sec de l'Illisos, veillait à ce que son maître se munit d'un foulard

« Public »

DIANE SCOTT

« J'ai dirigé douze ans le théâtre de Vilar, Chaillot, j'ai fait trois millions de spectateurs. Pour moi, un théâtre populaire vide, c'est une absurdité et je suis heureux d'avoir rempli les théâtres. » JÉRÔME SAVARY

« Je fais des films qui s'adressent à tous les publics et à toutes les générations. Il me semble que, toute ma vie, j'ai travaillé pour le grand public. C'est pour moi une fierté. Et le public est, je dirai, un bon guide, un bon patron. » JEFFREY KATZENBERG

« La démocratisation culturelle, c'est enfin veiller à ce que les aides publiques à la création favorisent une offre répondant aux attentes du public. » NICOLAS SARKOZY

« À force de courir après le public, on ne voit que son cul. » MAX OPHÜLS

Proposition 1. C'est en termes de « public » que le spectateur, les spectateurs sont pensés aujourd'hui. Le « public », « les » publics, « mon public », « son public », le « non-public », le public « empêché », le public « d'excellence », toutes ces catégories, aux apparences plus ou moins objectives, pratiquées par les « relations publiques », organisent, découpent, voire postulent, l'ensemble des spectateurs potentiels et réels. On pourrait ainsi poser l'équation suivante : le public est la réalité du spectateur actuel, la catégorie dans laquelle il se et on le pense.

Proposition 2. La question du « public » est déterminée historiquement : le théâtre est depuis la Révolution française - j'insiste sur la datation, ni Libération ni Grèce démocratique -, pour partie, un des lieux propitiatoires du politique. Le théâtre est ce dispositif par lequel le peuple advient comme sujet de l'histoire, c'est du moins l'énoncé qui structure la séquence du « théâtre du peuple » qui est toujours la nôtre, le cycle de pensée avec lequel nous concevons le théâtre, sa geste moderne. L'idée que du politique advient du théâtre. Aussi, je propose de poser une seconde équation : le public se doit d'être la vérité du peuple.

Effet de la proposition 2. C'est à ce titre que le « public » fait l'objet de tels compartimentages, mesures, attentes. Insistons : l'obsession du remplissage des salles n'est pas une question économique, mais une question profondément idéologique. L'assemblée théâtrale, en tant que métaphore de la démocratie, ne saurait être vide. Il y a quelque chose d'intolérable dans l'idée de la salle non pleine qui parle d'une angoisse bien plus profonde que le seul goût de la chose prospère - il faut donc sortir la critique de la notion de « public », du sempiternel et sympathique discours sur la marchandise. La salle de spectacle pleine atteste la validité de la culture, et avec elle, le succès, la réalité de la démocratie. Je crois qu'il y a là une solidarité idéologique très sensible, très douteuse aussi, d'où son caractère épidermique. Le théâtre soutient la métaphore politique à l'endroit du public.

Proposition 3. C'est la culture elle-même dans son projet qui est assignée à cette construction du peuple, la culture entendue dans son sens moderne de projet politique. (Surtout depuis que « l'effondrement du

despotisme asiatique [...] appelé par erreur socialisme»¹, comme dit Heiner Müller, a soulagé la politique du conflit idéologique. C'est l'annexe à la proposition 3 : la culture est d'autant plus le lieu politique que la politique elle-même s'est exonérée de la question de l'égalité, pour parler comme Rancière, depuis la chute du Mur de Berlin. La culture, comme par un effet de refoulé, se retrouve en charge de la politique même, en charge de la remise en cause du statu quo.)

La culture est cette pensée de l'État qui prend acte de l'art comme outil de l'histoire. Aussi, parler de culture comme scène privilégiée de l'émancipation, c'est postuler du peuple, de quelque façon que ce soit, c'est poser que ce qui a lieu d'être dans des espaces publics s'adresse à un « tous » qui emporte l'idée de peuple. Ainsi, si la culture en son projet moderne est un « s'adresser à tous », la question de la culture est de répondre à : « qui est ce "tous" ? ». Autrement dit, si le populaire est le mot pour parler du peuple de la culture – s'assurer du caractère populaire de ce qui se montre –, qu'entend-on par populaire ? C'est la question de ce texte : quel(les pensées du) populaire pour quel(les pensées du) public ?

1. PREMIÈRE FIGURE DU PUBLIC :

LE « GRAND PUBLIC »

L'idée courante veut que ce « tous » de la culture soit synonyme de « le plus grand nombre possible ». Moyennant quoi, un spectacle qui fera salle comble sera dit « populaire ». Un film qui cartonne au *box office* est évidemment qualifié de populaire, c'est une réussite culturelle : *Intouchables*, *Le Dîner de cons*, etc. Le peuple est une notion quantitative. Renvoyant en cela à une conception peut-être dégradée de la démocratie : le peuple, c'est la majorité.

On trouve cette idée par exemple dans les enquêtes de terrain de Frédéric Martel² qui a le mérite de tracer cette droite convenue assez loin : la culture de masse résout la tension entre cultures savante et populaire et partant, réalise l'œcuménisme du projet culturel. Ainsi les objets de la culture industrielle globalisée seraient la vérité du populaire, *Le Roi Lion* ou *The Artist* seraient l'aboutissement de la culture dans sa vocation historique.

L'idée a l'air caricaturale ou étrangère au théâtre, qui échapperait par nature à l'industrialisation, mais la loi de l'audimat est aussi une loi du théâtre, l'a priori qui préside à la programmation théâtrale en général est le même que celui du *blockbuster* hollywoodien, il s'agit de coller à ce qu'on se dit qu'est « le public ». Il semble y avoir là une évidence (des gens susceptibles d'aller voir ceci ou cela) alors qu'en fait, convoquer l'idée du public recouvre une opération de pensée dont il faut déplier l'artificialité. La traduction même de *mainstream* en « grand public », par exemple, occulte la dimension de

domination (contenue dans le mot anglais, qui signifie « courant » et/ou « dominant ») et toute la question du rapport de force politique et financier que par ailleurs et pourtant Martel décrit par le menu.

2. DEUXIÈME FIGURE DU PUBLIC :

LA COMMUNAUTÉ ORIGINELLE

Une autre définition du populaire en circulation aujourd'hui se veut alternative et « résistante » au *mainstream* : elle définit la vérité du public comme ce qui relèverait de la relation. La culture serait ce qui nous relierait. L'hypothèse de ce discours est que quelque chose d'authentique, un rapport pur à l'art, aurait été perverti par les usages savants, par la construction culturelle elle-même, ses institutions, son propos, ses pratiques, et que les objets populaires auraient été expropriés au profit d'une jouissance de classe dont les inégalités d'accès aux biens culturels seraient aujourd'hui la preuve patente. Dans cette perspective, l'accent sera mis sur les pratiques plutôt que sur l'œuvre, sur la participation plutôt que sur l'exigence, à nouveau sur la fréquentation plutôt que sur l'art, avec une hantise à l'égard de tout ce qui sépare, emportant ainsi en sous-main l'idée que l'art est une notion *in fine* anti-démocratique. Le populaire serait, dans cette perspective, « la nature de la culture ».

Ce sont par exemple les thèses de l'historien Lawrence W. Levine³ à partir de l'usage de Shakespeare aux États-Unis, c'est le discours de certains universitaires français aujourd'hui, du magazine *Cassandra* ; c'est l'enjeu de la relecture de John Dewey aujourd'hui en France et plus largement de toute une réappropriation d'une certaine anthropologie de la culture. C'est aussi par exemple ce qui s'entend dans le dernier spectacle de Guy Allouche (*Les Atomics*, Loos-en-Gohelle, 2012), que ce qui vaut (culturellement), c'est tout ce qu'on veut pourvu qu'on ne se sente pas exclu. On y oppose ainsi des savoirs chauds (ceux de chacun) aux savoirs froids (universitaires, savants).

L'enjeu du discours du populaire comme grand public revient à défendre l'ordre économique en place, c'est le discours du pouvoir, auquel on reprochera *a minima* sa paresse intellectuelle (la vérité du peuple, c'est l'ordre en place, sans autre forme de procès). L'enjeu de la culture comme communauté procède d'un déplacement de la question politique et d'une régression de sa figure : d'une part, la culture se trouve en charge de la

1- Heiner Müller, « Le Bloc Mommsen », trad. M. Taszman, in *Poèmes 1949-1995*, Christian Bourgois Éditeur, 1996, p. 112.

2- Frédéric Martel, *Mainstream, enquête sur cette culture qui plaît à tout le monde*, Paris, Flammarion, 2010.

3- Lawrence W. Levine, *Culture d'en haut, culture d'en bas. L'émergence des hiérarchies culturelles aux États-Unis*, trad. M. Woollven et O. Vanhée, Paris, La Découverte, 2010.

fabrication de la société, ce discours avalise la bascule idéologique post-guerre froide de la politique sur la culture (annexe de la proposition 3) ; d'autre part, il dépend d'un fantasme de société indistincte prenant comme modèle des fictions naturalisantes type bon sauvage ou règne animal, jusqu'aux discours faibles qui se concentrent sur l'humain, le lien, la relation authentique, autant de termes vaseux. On pourrait parler de bisounourcisation de la culture. Le populaire comme communauté pose donc un double problème, idéologique et épistémologique. Ce qui est insupportable, pour Dewey et ses lecteurs, c'est l'idée de la séparation. Elle est intolérable à l'endroit où l'on fantasme le peuple comme communauté indistincte, fusionnelle. Là où finalement toute pensée du peuple se dénonce comme fasciste, en son sens historique. Ce discours se veut alternatif au discours capitaliste qui précède (jouer une sorte de nature de la culture contre le *mainstream* industriel), mais il en partage l'anti-intellectualisme, la haine de l'art comme séparation potentielle, le discours anti-élitiste (même s'il n'identifie pas les mêmes élites), la confusion entre séparation et hiérarchie. Il en est peut-être moins une alternative qu'un produit.

3. TROISIÈME FIGURE DU PUBLIC : L'ART OU L'APRÈS-COUP

Ici l'on voudrait proposer une conception du public qui ne serait ni un produit du *marketing* (*mainstream*) ni une nature fantasmée, ni une façon d'avaliser l'ordre économique ni l'ordre idéologique (le grand rabattage de la politique sur la culture), une idée du peuple qui ne dénierait pas la domination et qui ne tiendrait pas l'art pour cause de la lutte des classes. Le préjudice majeur de ces deux paradigmes du public est de poser implicitement que ce «tous» de la culture, qu'ils postulent et produisent de façon performative, est un ensemble existant. Or «tous» n'existe pas d'avance, «tous» n'existe pas avant l'objet qu'on lui adresse – en quoi il ne saurait tomber sous le coup d'une accusation de totalitarisme. Cette troisième figure du public s'appuie donc sur une proposition intempestive (la quatrième) : le public n'existe pas, la seule chose qui existe, ce sont les modes d'adresse. Il ne s'agit pas là d'abord d'un positionnement déontologique en matière de culture, il s'agit d'un positionnement épistémologique en matière de rapport à l'objet.

Je prends comme exemple une citation extraite de la discussion de Martel avec France Seghers, vice-Présidente de Sony Pictures : «Vous [Français] trouvez le succès suspect et vous doutez de la sincérité du public.

Nous, on aime le public passionnément, on l'aime tellement qu'on veut le séduire en masse, partout où il se trouve, où que ce soit dans le monde. C'est cela le cinéma.»⁴ Cette idée de «sincérité» du public, essentielle aux deux premières figures, est strictement corrélée à l'idée de choix libres, de goûts propres aux agents, d'une naturalité du rapport à l'objet et donc d'une chronologie qui pose le public comme antérieur à l'objet. Et si la réalité de la culture n'avait rien à voir avec ce schéma? L'illusion consiste à choisir d'être aveugle aux structures qui déterminent nos goûts. Car nous sommes fabriqués comme spectateurs par la manière dont une affiche, un acteur, un code de graphie dans une plaquette, s'adressent à nous. (Il serait approprié de lire dans le cadre de cette question du «public» ce que Jacques Lacan dit dans *Les Quatre Concepts fondamentaux de la psychanalyse* sur l'objet et le regard. Il y a distingué deux conceptions du regard, une conception géométrale et une conception autre, la première pose que le regard préexiste à ce qui est regardé, la seconde, que c'est le monde qui préexiste au sujet. Nous sommes d'abord inclus dans le tableau.)

Le public est ainsi une réalité bien plus complexe qu'elle ne paraît *a priori*, fabriquée par anticipation, mais que l'on pose comme primordiale. Si le public n'existe pas comme ensemble antérieur aux choses, quelle est sa fonction? C'est un enjeu d'énonciation : diluer la responsabilité des choix sous couvert d'être la vérité de l'autre. Le public est donc la place de l'autre sous couvert de laquelle se dit la vérité de celui qui le dit. Le public serait ce qu'en psychanalyse on appelle le grand Autre, cette scène fantasmée de la vérité qui soutient la réalité. (Ce qui pourrait nous conduire à poser, mais je garde ça pour des développements futurs, que le public est le nom actuellement nommable de cet innommable qu'est l'idéologie.)

4. POPULUS, PLEBS, VOLK ET DEMOS

La notion de peuple, gluante s'il en est, est polarisée par trois définitions :

1. le peuple institutionnel (au sens où l'on dit que le peuple élit le Président au suffrage universel), appelons-le *populus*, du nom latin qui désigne, de façon «neutre», l'ensemble des citoyens,
2. le peuple social (au sens où l'on parle du «petit peuple», du «bas peuple»), appelons-le *plebs*, du nom latin qui a donné la plèbe et autres termes disqualifiants,
3. le peuple ethnique (au sens où l'extrême droite française en appelle au peuple de France, censément blanc, catholique, hétérosexuel), appelons-le *Volk*, du nom allemand qui désigne le peuple et par référence au nationalisme du III^e Reich et à sa politique antisémite⁵.

4- Frédéric Martel, *Mainstream*, op. cit., p. 78.

5- Je reprends ces définitions du livre éclairant de Gérard Bras, *Les Ambiguïtés du peuple*, Nantes, Éditions Pleins Feux, 2007.

L'idéal du public comme grand public, qui pose que le populaire c'est le chiffre, mixe la conception du *populus* constitutionnel (et son idée de grand nombre apparemment neutre) et du *Volk* nationaliste (de la même manière que l'on emploie en politique actuellement le terme de « populaire » pour légitimer l'importation du programme de l'extrême droite, quand on fait dire à la majorité supputée qu'elle est nationaliste et raciste).

L'idéal du public comme communauté retrouvée ayant aboli ce qui la divise, comme chez Dewey où le populaire joue le rôle de l'origine perdue, mélange aussi deux tendances du mot de peuple. Le film *Populaire* (Régis Roinsard, 2012) mettant en scène le petit commerce normand des années 1950 est exemplaire de ce fantasme. L'on aurait alors quelque chose qui se tiendrait au confluent de la *plebs* et du *Volk*, du peuple social (toute l'imagerie de l'Amérique ouvrière et domestique chez Dewey, la petite France provinciale et commerçante du film *Populaire*) et du peuple ethnique (le primitif comme valeur anti-élitiste chez Dewey, la Normandie comme incarnation du *french WASP*, à l'époque des *fifties*, soit la France d'avant l'immigration des années 1960).

Chacune relève d'une forme de « populisme », c'est-à-dire de perversion de la raison populaire, par le capitalisme d'une part, c'est-à-dire par l'illusion que le succès est la justification des choses (populaire comme *mainstream*), par l'origine de l'autre, c'est-à-dire par l'idée que le passé a incarné à un moment donné la vérité du peuple (populaire comme primitif). Il me semblerait salutaire de poser la possibilité d'un quatrième peuple, *demos* – en référence au terme grec dont se supporte tout l'exercice démocratique – qui serait ici le peuple d'intention, et qui n'existe pas en tant que groupe constitué, qui ne préexiste pas à l'adresse qui lui est faite. Poser la possibilité d'un populaire qui ne se soutienne d'aucune illusion de réalité, mais assume sa vocation de fiction

pour penser un « public » qui n'existe que dans l'après-coup d'un acte, d'un objet. Serait ainsi populaire non pas un objet dans sa capacité à coller à ce qu'on suppose que serait *a priori* le « public » (*mainstream* ou primitif), mais dans sa capacité à inventer du groupe de façon inédite, sans préjuger des attentes de l'autre, de cet autre que la déontologie de l'exercice politique ou culturel exige que l'on pense comme toujours méconnu. Ainsi, le peuple de la culture, celui qui leste la notion de populaire, dans le meilleur de son sens, est un peuple d'adresse (*demos*) qui n'existe que d'être ignoré. Fi donc, notamment, de cette notion catastrophique d'« accessibilité ». (On ne s'est pas étendu sur l'obscénité de l'opération qui consiste à se mettre à la place de l'autre.)

Les deux paradigmes majoritaires et délétères décrits ci-dessus pour penser le public aujourd'hui sont prégnants, notamment dans le monde du théâtre, où ils ont valeur d'alternative. Les souhaits du nouveau directeur de la création artistique au Ministère de la Culture (en finir avec le culte des taux de remplissage) le démontrent avant toute chose⁶.

Si le public n'existe pas, la pensée de la culture qui s'y ordonne doit inverser son schéma coutumier : la définition du « tous » doit basculer du public à l'objet, de la question « comment répondre aux attentes du public ? » à la question « qu'est-ce l'art ? ». Avec la certitude que c'est précisément cette proposition qui est la plus libre formellement. Tout le monde voit bien ce que peut donner l'objet *mainstream* ou l'objet communautaire type (le plus petit dénominateur commun a toutes les chances de ressembler au calendrier des Postes plutôt qu'à un objet artistique radical). En revanche, si bien penser le spectateur, c'est penser l'objet qu'on lui adresse, sans préjuger de sa réception, c'est donc dé-penser le public, alors on ne sait pas à quoi cela ressemblera. C'est l'option la plus ouverte esthétiquement.

6 – Voir René Solis, « La Rennes du spectacle », *Libération*, 20 novembre 2012.

HIER

Mardi 19 novembre 2013

Atelier de transmission

2 comédiens (Julien et Maxime)

1 participant (Areg, stagiaire au théâtre durant cette semaine)

Areg n'ayant pas encore vue la pièce, cet atelier de transmission transmettra autre chose que les partitions de la représentation. *Le Misanthrope* est sujet de discussion et les alexandrins sont redécouverts. Le participant endosse le rôle d'Acaste à la scène 1 de l'acte III et essaie différents registres (de façon clownesque, ou plutôt d'un ton grave, ou encore, d'une manière condescendante...). Le travail se fait par le biais de la répétition : il s'agit d'éprouver ces quelques répliques en les répétant de différentes façons.

Répétition

Puisque le weekend engendre une coupure qui rend les représentations du mardi quelque peu étrange, il est décidé de retraverser toute la pièce en s'arrêtant au fur et à mesure sur les détails à modifier. Sont reprécisés la scène des marquis, les rires de Philinte, les transitions, le tambour. Puisqu'aujourd'hui exceptionnellement les comédiens ne feront pas d'italienne (afin d'assister à la tribune) il est important de se réapproprier encore et toujours cette pièce.

Tribune

36 spectateurs.

Jean-Loup Rivière nous raconte *quelque chose sur la langue*. Cette tribune est présentée inhabituellement le mardi. C'est l'histoire d'un amour pour une pièce, *Le Misanthrope*, pour cette pièce en particulier, c'est donc l'histoire des relations possibles à cet amour, des entretiens secrets qui nous relient à un texte : déclinée comme pièce morale, pièce clinique et pièce philosophique, *Le Misanthrope* apparaît comme l'ultime théâtre de la langue, là où elle jouit d'être ce qui nous échappe en différant d'elle-même.

Représentation

120 spectateurs.

Ce soir, dans le hall beaucoup de lycéens pique-niquent avant d'assister à la représentation.

Le rythme semble un peu faussé à cause probablement d'un manque de concentration mais l'ensemble de la pièce est correcte.

La réception est très bonne de la part d'un public agréablement surpris par la singularité de ce lieu.

Sara Ferroud

