

Avec THIREILLE LOSCO-LENA

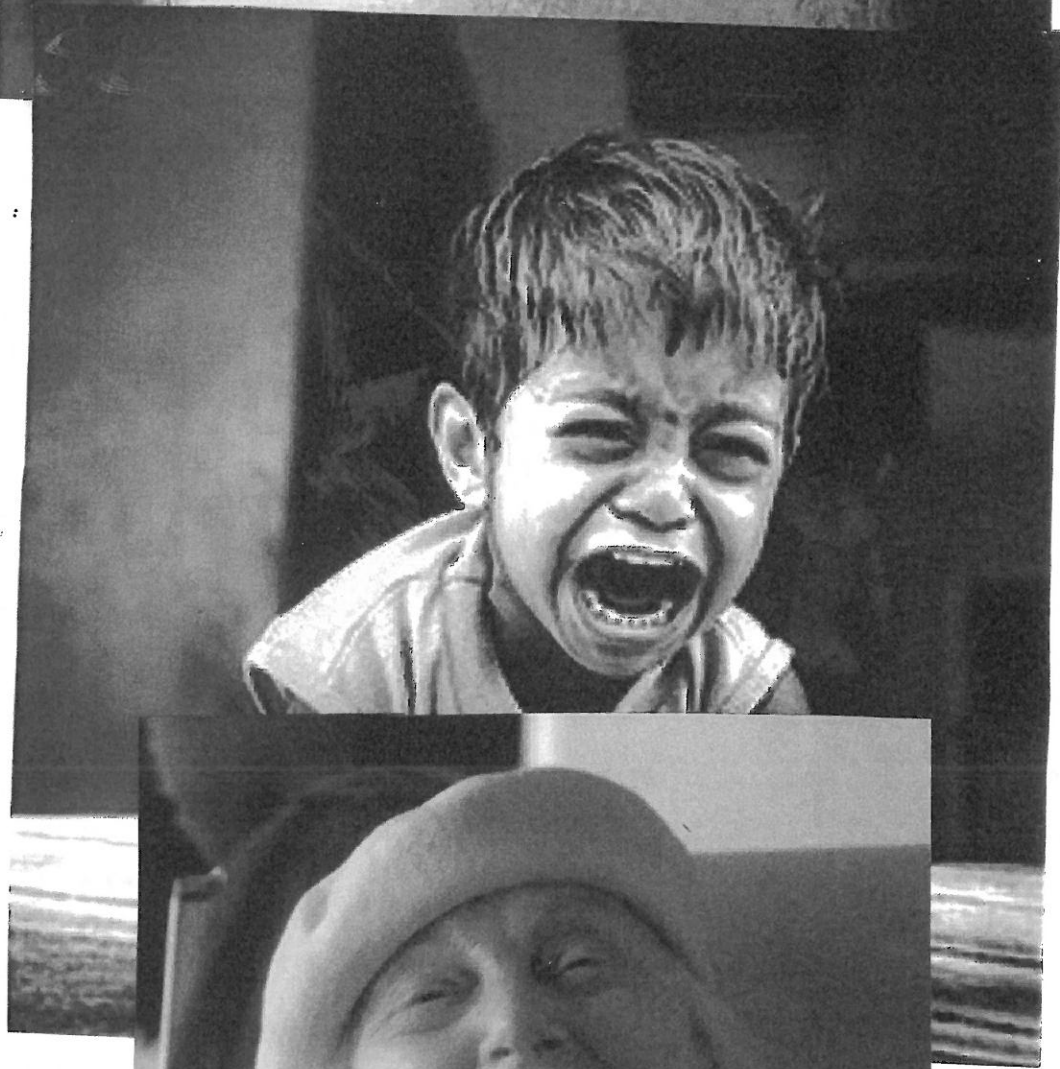
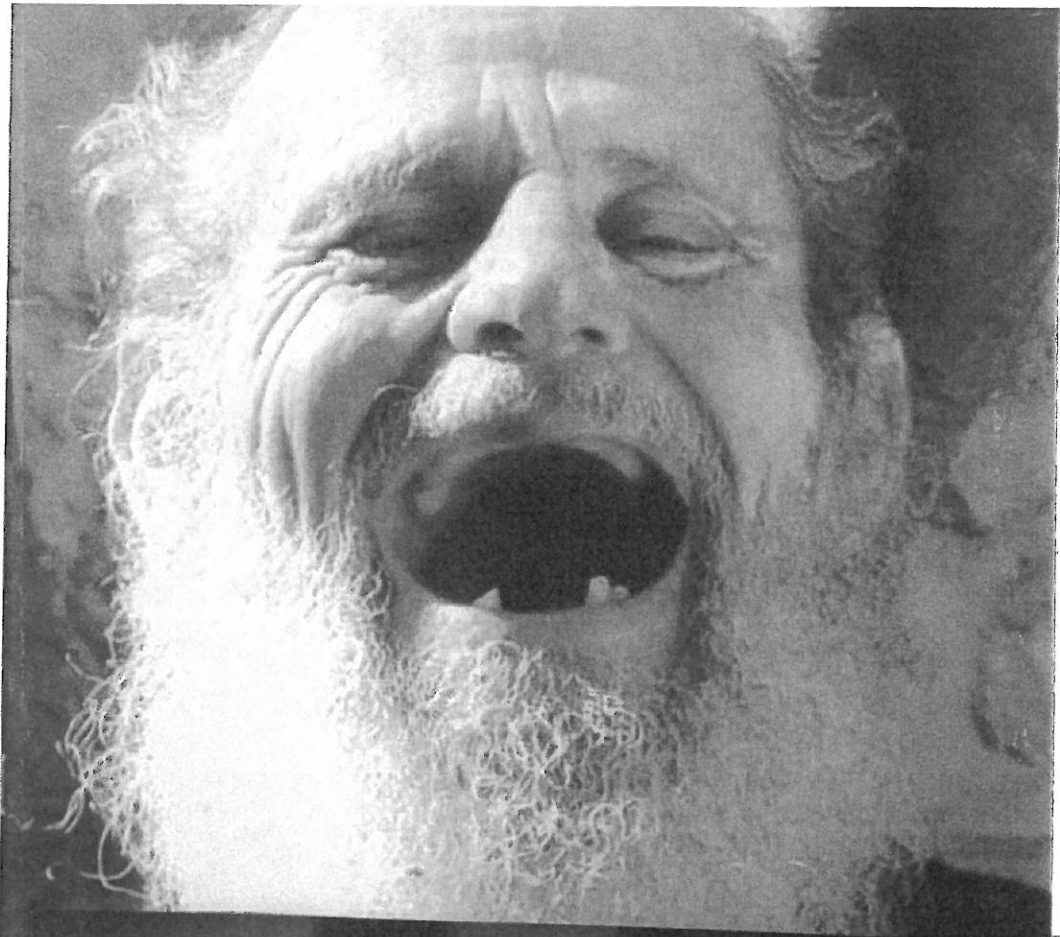
THEATRE PERMANENT

JOURNAL

29 NOVEMBRE 2013

n° 64

LE CAUCHEMAR "COTTIQUE"



Le petit gros qui court après le bus

1. Il y a d'abord le cadre, comme souvent il compte, surtout quand il vous est défavorable : on se trouve donc en plein désert – une ou deux montagnes, quelques cactus, une espèce de nuage accroché dans le ciel, environnement pas franchement accueillant au point qu'on n'ait même pas besoin de se dire qu'on est bien content d'être chez soi, dans son fauteuil ou son canapé, loin des montagnes et des cactus : ça saute aux yeux. Et dans ce cadre proprement inhospitalier, il est là, lui, il fait les cent pas, avant-arrière, arrière-avant, avant-arrière, ça s'ennuie sec dans le désert, ça sent un peu le chômage technique avec congé payé puis congé tout court puis très vite existence en voie de revalorisation avec beaucoup de temps libre pouvoir d'achat réduit et pas grand-chose à faire. Lui d'ailleurs il est grand, sec, courbé aussi (et il y a de quoi pencher dans un tel milieu : on voudrait vous y voir vous, tout seul, dans le désert avec aucune disposition visiblement humanitaire aux alentours), le poil gras, l'œil jaune, la truffe obstinément pointée vers le sol, décidé et irrité – comme son pas –, on se dit que la vie ne doit pas être facile, on se dit qu'il a l'air de celui qui rate tout, de celui qui plutôt que d'aller de ville en ville comme les marins jaune et bleu des *Demoiselles de Rochefort* va d'échec en échec et que c'est pas simple d'être un looser dans un désert, on se dit que pour l'image de soi et la revalorisation narcissique il vaut mieux être un personnage de Jacques Demy qu'une créature de Tex Avery, on se dit qu'il va lui en falloir de la force et de la chance pour renverser le destin et que c'est plutôt mal parti parce que voilà au bout de trois secondes à peine, la seule vie présente aux alentours, une espèce de mouche du désert sans doute (quoi d'autre ?), une bête qui vole en tout cas et qui n'arrête pas de voler autour de lui en faisant un bruit d'avion, au bout de trois secondes de vol bruyant, il l'attrape, parce que décidément elle est énervante cette mouche du désert qui vole en faisant un bruit d'avion, et parce que décidément tout l'irrite, l'énerve, l'indispose – et il y a de quoi –, il la fourre dans sa gueule l'étrange mouche du désert défaillante dans les principes de solidarité, la mâche avec la même raideur lente et obstinée qu'il fait les cents pas depuis bientôt trois minutes, et puis brusquement regard exorbité, se jette au sol, rampe, en attrape une autre, la gobe elle aussi, se relève avec un drôle d'air – on nous le présente enfin « Coyote – eatibus anythingus » : il n'a pas l'air en forme.

L'autre, il ne va pas tarder à arriver : rencontre renversante, boule bleue – arrêt sur image, on le découvre au vol : son plumeau, la queue panachée comme l'arrière d'une jaguar qui vous en mettrait plein la vue : « Road-Runner (*Hot-Roddicus supersonicus*) », retour à la course, il lâche son fameux et caractéristique « Bip Bip », celui qu'on attendait tous, et c'est vrai qu'il dégage avec son air de premier de la classe bon en sport avec parents médecins hyper-équilibrés et gamme de compétences culturelles artistiques sociales intellectuelles et psychiques extra-élargies.

À côté de lui, même Usain Bolt aurait l'air d'un petit gros qui court après le bus.

Après, il y aura : les courses, les chutes, les patins supersoniques, la dynamite, les rochers, les filets, les crevasses, les gouffres, les murs, les tremplins.

En bref, tout l'attirail des ruses qui visent à réaliser le désir.

Après il y aura : la chute, l'explosion, l'écrasement, la débâcle, la contorsion, le dérapage, la glissade, l'emballement, l'immobilisation.

En bref, le désastre. À répétition.

Car toujours Bip Bip court

Car toujours Coyote échoue.

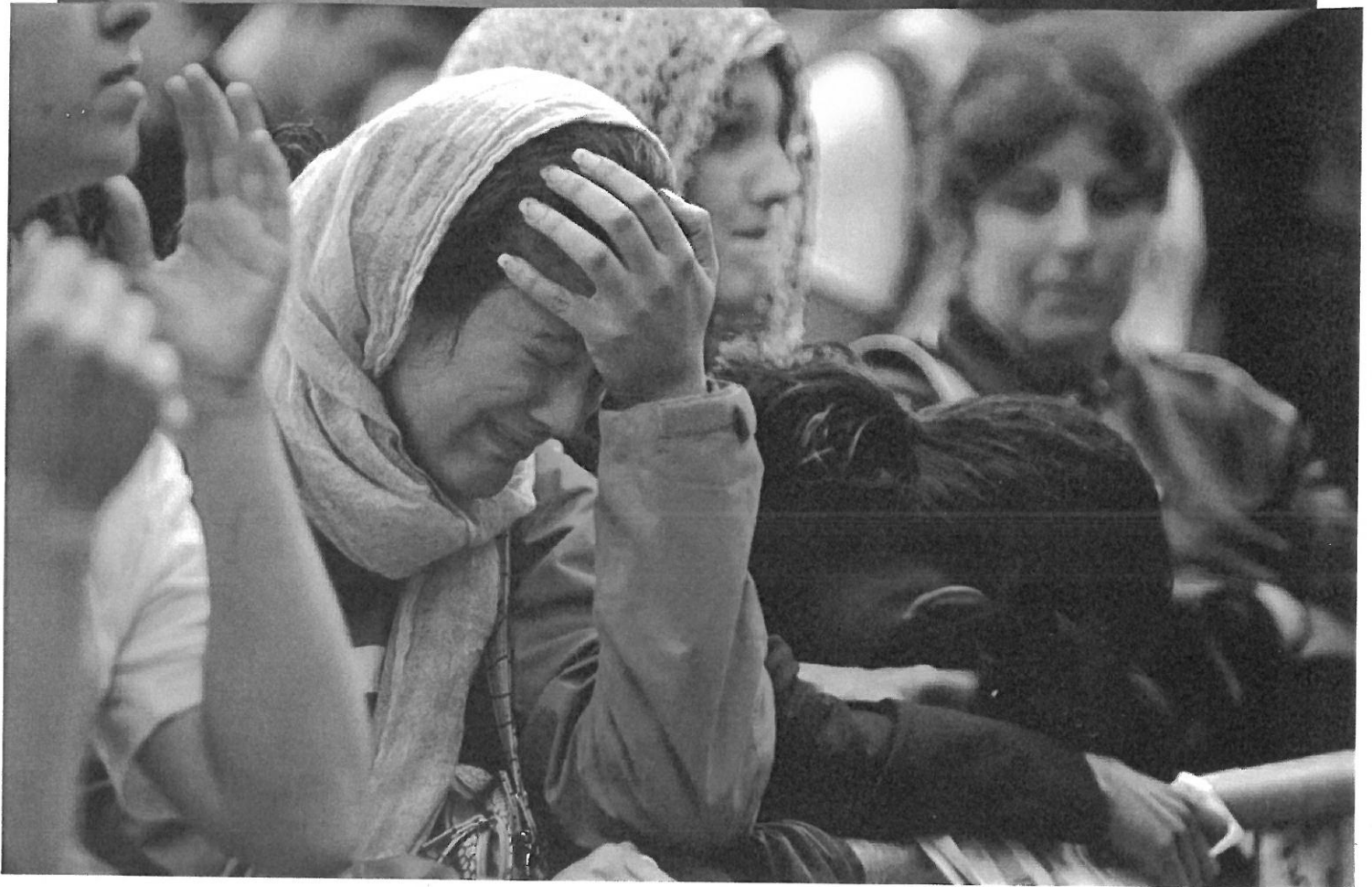
2. Et pourtant – quoique sachant obstinément ce qui arrivera – on continue à regarder.

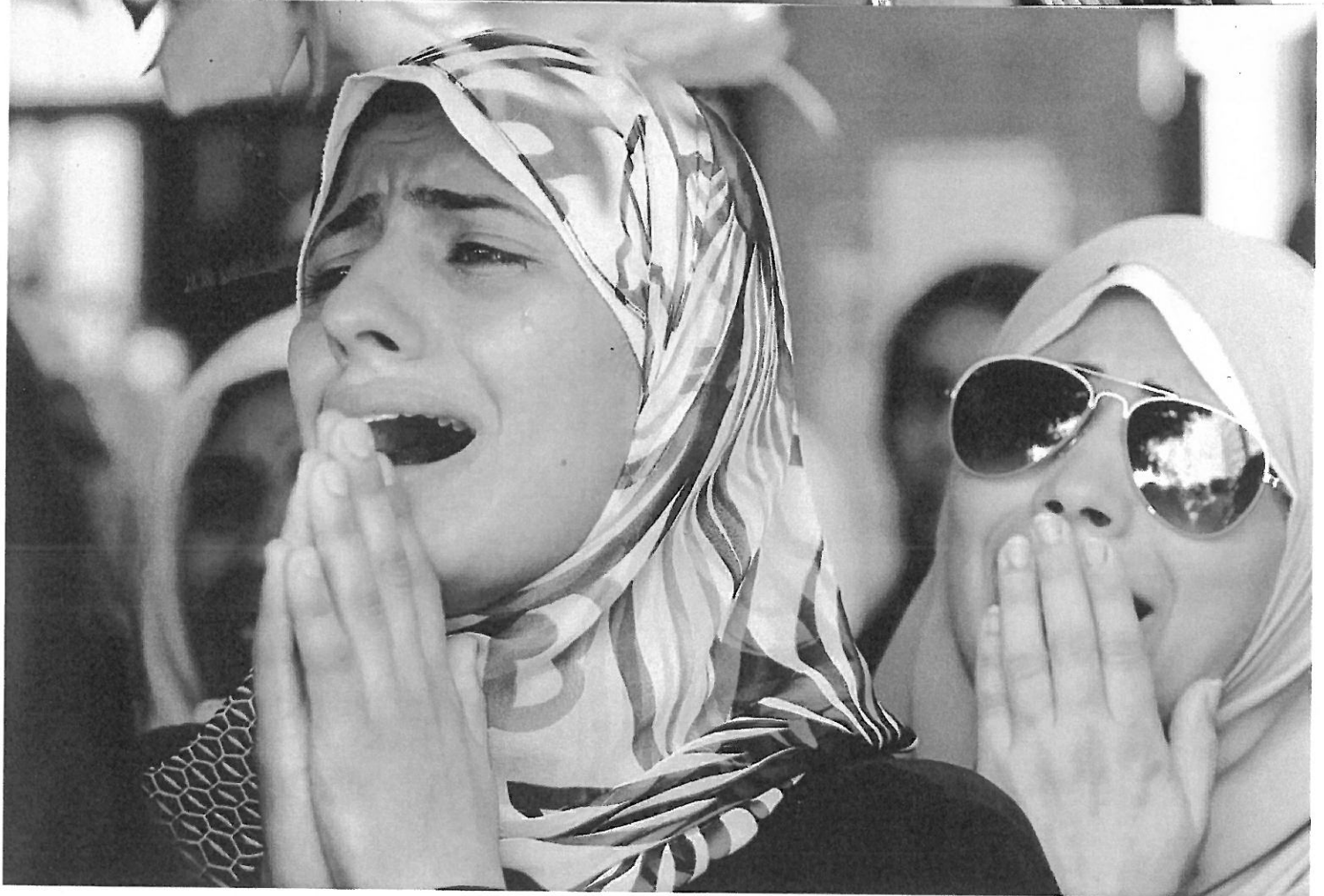
3. Et pourtant – quoique sachant obstinément que ce sera cruel – on continue à se marrer .

4. C'est précisément pour ça d'ailleurs qu'on les aime les cartoons, pour ça qu'on en rit, pour ça qu'ils sont si drôles : parce qu'on sait ce qui s'y passera et qu'on n'y risque pas grand-chose. C'est drôle parce que ça rate, que ça échoue, que ça rouspète, que ça s'échine, que ça sue, que ça s'ennuie, que ça se fait mal, que ça bafouille, mais qu'obstinément, coûte que coûte, vaille que vaille, quoiqu'il arrive et contre vent et marée, ça recommence et ça recommencera, obstination à être et à y être, et qu'à chaque épisode on retrouvera sous des abords cocasses, simplifiés à l'outrance cet étrange courage, cet héroïsme minuscule, cette force du malgré tout, qui fait que ça continuera et que ça ira – même si ça va mal finir et que « ça va mal aller pour l'humanité, très mal même, comme jamais, mais ça ira quand même » et même qu'on en rira, même si c'est dur et que ça fait mal aux encoignures.

5. Ce désastre formidable de l'imperfection, cette idiotie de l'existence, sa misère cocasse, voilà ce qui fait pont entre les Toons et Molière : personnages d'un désir extrême, mal foutu, asséné sans cesse, usé par la répétition, personnages d'une volonté réduite à sa plus simple expression qui fait que Coyote veut (manger) Bip Bip comme Alceste veut (être seul avec) Célimène, personnages qui déploient la même constellation d'actions et de comportements à partir de ce présupposé premier, véritable moteur, d'un vertige du désir contrarié, personnages de rythmes et de couleurs contraires – c'est la fulgurance de Bip Bip, l'emportement de Speedy Gonzales, la célérité brouillonne de Taz, l'hystérie nerveuse et colérique de Daffy Duck, c'est la lenteur extrême de Pépé le Putois, la mollesse flegmatique de Droopy, le bégaiement répété, ralenti de Porky Pig, la délicatesse toute bienveillante de Granny, l'irascibilité de Sam le pirate. Ici comme là, la drôle de mécanique sociale est desajointée, elle vrombit, elle fait des couacs, elle est rugueuse, elle bafouille, elle multiplie les fausses notes, les bavures, les accidents, le guingois, elle est impolie, elle n'est pas à sa place, elle fait désordre, elle ne sait pas comment s'y prendre, elle essaye pourtant, elle recommence, et les rouages ont l'air de fonctionner – même si personne ne semble plus comprendre comment ils marchent.

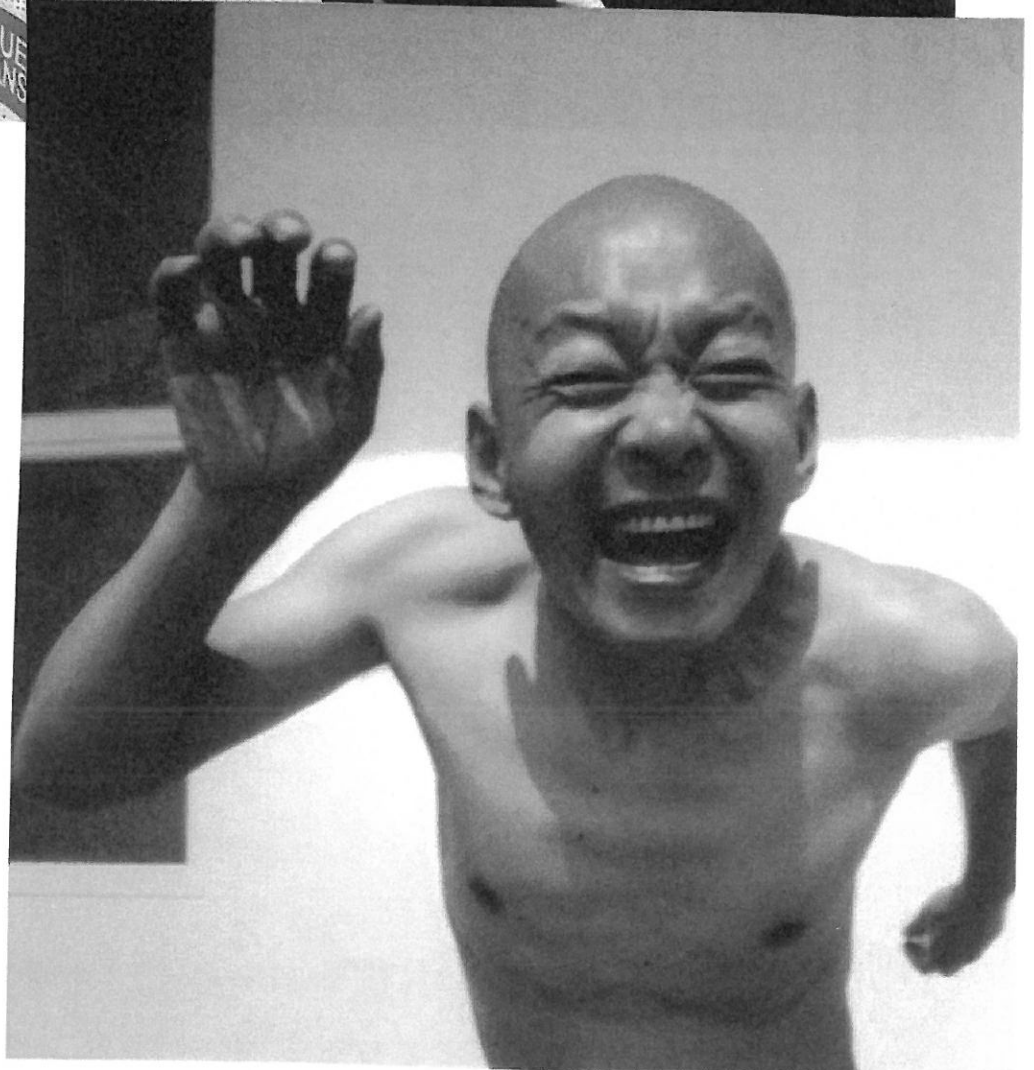
6. Et cet univers plastique, déformable, aux corps et aux comportements structurés par des régimes de vitesse plutôt que par des rapports de force, on le retrouve dans le regard que Gwenaël Morin pose sur les pièces de Molière, depuis trois mois, travail sur un burlesque de Cartoon plutôt qu'un burlesque de Keaton, arène où l'on mord de rire, peuplée de corps élastiques, improbables, souples et déglingués, sonnée par les trompettes du désir, à l'indolence toquée dans le jaillissement et dans l'effondrement, pareillement indifférente à l'anéantissement et à l'éruption, scène pour acharnés qu'ils soient de Molière ou de Tex Avery, scènes où l'on jouit de rater, de reprendre, de manquer en tenant tête au désastre de la matière, au désastre du corps, au désastre de ce qui s'enfuit pour mieux recommencer demain. Car demain, on sait que ça reprend.

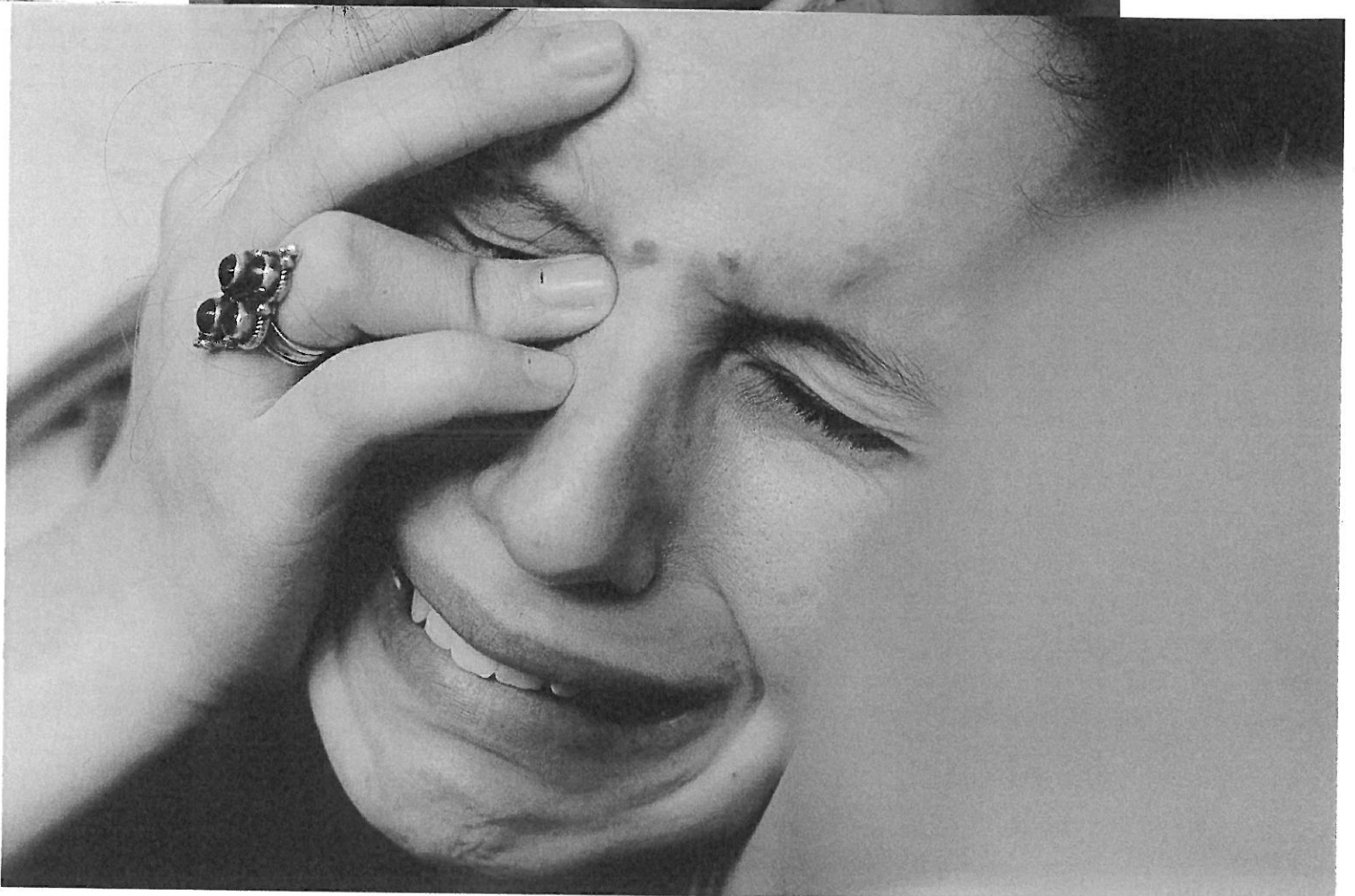
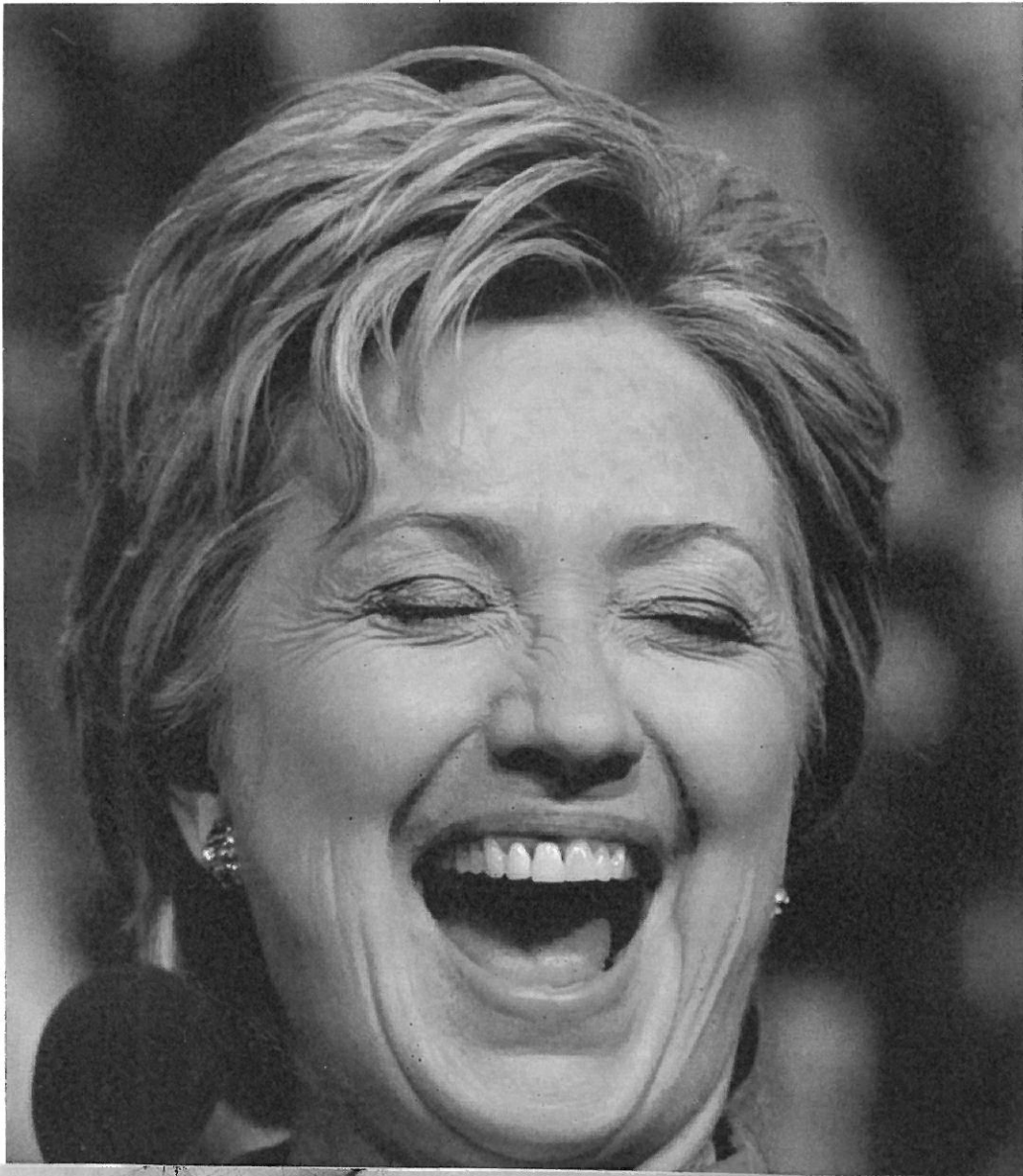














L'ŒIL DU



FIN D'UN

CYCLÔNE



CYCLE, 4

FLORA SAUJHIER



	P	T	M
PIERRE	CHARLOTTE	VALÈRE	CELESTINE
ASJA	DIMANOE	DAMIS	PHILANTHE
MARIS	DÉMONZ	DORIANE	DUBOIS ✓
BENOIT	D J	L'ÉCHÉAT	ORONTE ✓
SIOETH	GUANU	TARTUFFE	GARDE ✓
MICHA	LOTHINE	LOYAL	ALCESTE ✓
MARION	SCANA	PERNIE	BASQUE ✓
MARIEA	MATURIE	ELHISE	ELIANTE ✓
CAROL G.	LE PÈRE	CLÉAN	ARSLINE ✓
THOMAS	ÉVÈRE	GRIZIN	JUNKER ✓
ALISEN	D CARLOS	FORNIE	ELITHARE ✓
FRÉDÉRIC	PIERROT	MARIONNE	ACTASTE ✓

Nom(s): PÉREVE PUCSONATIQUO
 06 89 74 07 13
 Tiphaine Joux - REPUIQUE RADIO
 06 79 91 95 11
 Lyon: Paul RUELLAN - Spôs'mens
 06 19 83 31 60

- from machine 1?

PROPOSITION FINANCIÈRE

Particularité	Montant
Prêt	10000
...	...

COURRIER

PROPOSITION FINANCIÈRE

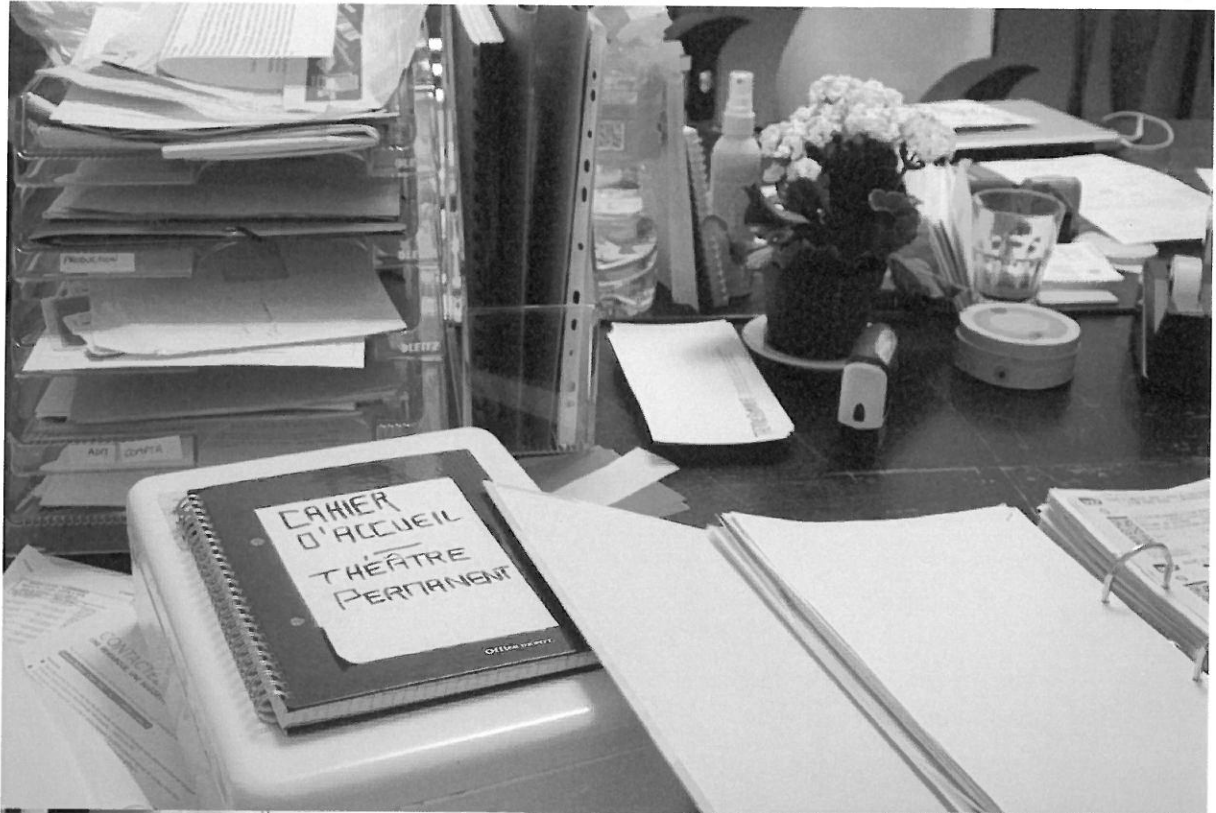
Particularité	Montant
Prêt	10000
...	...

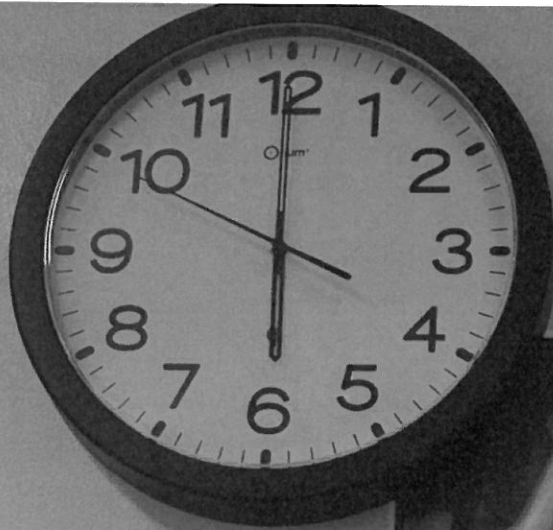
28/11 P
11^e Nov
interview



WOWZ
WOWZ
compa







IMPRIMER LE JOURNAL

REUNIR LA MAQUETTE SOUS FORME DE
FEUILLETS A4 RECTO
LES PLACER DANS LE BACS DU SOMMET,
TEXTE AU DESSUS
SELECTIONNER FORMAT PAPIER A3
SELECTIONNER RECTO => RECTO / VERSO
(N°2 DU MENU RECTO / VERSO)
SELECTIONNER FINITION => PLI/RELIURE EN
HAUT A DROITE // SELECTIONNER RELIER AU
CENTRE
SELECTIONNER LE NOMBRE DE COPIES
LANCER LES COPIES

ET VOILA.

LE JOURNAL EST PRÊT

CAN IT BE ALL SO SIMPLE

Mardi → Vert

Mercredi → Jaune

spécialement m'occuper, contiennent un élément mystérieux, durable, éternel, qui les recommande à l'attention des artistes. Chose curieuse et vraiment digne d'attention que l'introduction de cet élément insaisissable du beau jusque dans les œuvres destinées à représenter à l'homme sa propre laideur morale et physique ! Et, chose non moins mystérieuse, ce spectacle⁶⁶ lamentable excite en lui une hilarité immortelle et incorrigible. Voilà donc le véritable sujet de cet article.

Un scrupule me prend. Faut-il répondre par une démonstration en règle à une espèce de question préalable que voudraient sans doute malicieusement soulever certains professeurs jurés de sérieux, charlatans de la gravité, cadavres pédantesques sortis des froids hypogées de l'Institut, et revenus sur la terre des vivants, comme certains fantômes avarés, pour arracher quelques sous à de complaisants ministères ? D'abord, diraient-ils, la caricature est-elle un genre ? Non, répondraient leurs compères, la caricature n'est pas un genre. J'ai entendu résonner à mes oreilles de pareilles hérésies dans des diners d'académiciens. Ces braves gens laissaient passer à côté d'eux la comédie de Robert Macaire sans y apercevoir de grands symptômes, ils l'eussent traité de vil et de grossier bouffon. En vérité, faut-il donc démontrer que rien de ce qui sort de l'homme n'est frivole aux yeux du philosophe ? À coup sûr ce sera, moins que tout autre, cet élément profond et mystérieux qu'aucune philosophie n'a jusqu'ici analysé à fond.

Nous allons donc nous occuper de l'essence du rire et des éléments constitutifs de la caricature. Plus tard, nous examinerons peut-être quelques-unes des œuvres les plus remarquables produites en ce genre.

Le Sage ne rit qu'en tremblant. De quelles lèvres pleines d'autorité, de quelle plume parfaitement orthodoxe est tombée cette étrange et saisissante maxime ? Nous vient-elle du roi philosophe de la Judée ? Faut-il l'attribuer à Joseph de Maistre, ce soldat animé de l'Esprit-Saint ?

J'ai un vague souvenir de l'avoir lue dans un de ses livres, mais donnée comme citation, sans doute. Cette sévérité de pensée et de style va bien à la sainteté majestueuse de Bossuet ; mais la tournure elliptique de la pensée et la finesse quintessenciée me porteraient plutôt à en attribuer l'honneur à Bourdaloue, l'impitoyable psychologue chrétien. Cette singularité maximale me revient sans cesse à l'esprit depuis que j'ai conçu le projet de cet article, et j'ai voulu m'en débarrasser tout d'abord.

Analysons, en effet, cette curieuse proposition :

Le Sage, c'est-à-dire celui qui est animé de l'esprit du Seigneur, celui qui possède la pratique du formulaire divin, ne rit, ne s'abandonne au rire qu'en tremblant. Le Sage tremble d'avoir ri ; le Sage craint le rire, comme il craint les spectacles mondains, la concupiscence. Il s'arrête au bord du rire comme au bord de la tentation. Il y a donc, suivant le Sage, une certaine contradiction secrète entre son caractère de sage et le caractère primordial du rire. En effet, pour n'effleurer qu'en passant des souvenirs plus que solennels, je ferai remarquer, — ce qui corrobore parfaitement le caractère officiellement chrétien de cette maxime, — que le Sage par excellence, le Verbe Incarné, n'a jamais ri¹. Aux yeux de Celui qui sait tout et qui peut tout, le comique n'est pas. Et pourtant le Verbe Incarné a connu la colère, il a même connu les pleurs.

Ainsi, notons bien ceci : en premier lieu, voici un auteur, — un chrétien, sans doute, — qui considère comme certain que le Sage y regarde de bien près avant de se permettre de rire, comme⁶⁶ s'il devait lui en rester je ne sais quel malaise et quelle inquiétude, et, en second lieu, le comique disparaît au point de vue de la science et de la puissance absolues. Or, en inversant les deux propositions, il en résulterait que le rire est généralement l'apanage des fous, et qu'il implique toujours plus ou moins d'ignorance et de faiblesse. Je ne veux point m'embarquer aventureusement sur une mer théologique, pour laquelle je ne serais sans doute pas muni de boussole ni de voiles suffisantes ; je me contente d'indiquer au lecteur et de lui montrer du doigt ces singuliers horizons.

Il est certain, si l'on veut se mettre au point de vue de l'esprit orthodoxe, que le rire humain est intimement lié

CHARLES BAUDELAIRE, DE L'ESSENCE DU RIRE

à l'accident d'une chute ancienne, d'une dégradation physique et morale. Le rire et la douleur s'expriment par les organes où résident le commandement et la science du bien ou du mal: les yeux et la bouche. Dans le paradis terrestre (qu'on le suppose passé ou à venir, souvenir ou prophète, comme les théologiens ou comme les socialistes), dans le paradis terrestre, c'est-à-dire dans le milieu où il semblait à l'homme que toutes les choses créées étaient bonnes, la joie n'était pas dans le rire. Aucune peine ne l'affligeant, son visage était simple et uni, et le rire qui agite maintenant les nations ne déformait point les traits de sa face. Le rire et les larmes ne peuvent pas se faire voir dans le paradis de délices. Ils sont également les enfants de la peine, et ils sont venus parce que le corps de l'homme éterné manquait de force pour les contraindre*. Au point de vue de mon philosophe chrétien, le rire de ses lèvres est signe d'une aussi grande misère que les larmes de ses yeux. L'Être qui voulut multiplier son image n'a point mis dans la bouche de l'homme les dents du lion, mais l'homme mord avec le rire; ni dans ses yeux toute la ruse fascinatrice du serpent, mais il séduit avec les larmes. Et remarquez que c'est aussi avec les larmes que l'homme lave les peines de l'homme, que c'est avec le rire qu'il adoucit quelquefois son cœur et l'attire; car les phénomènes engendrés par la chute deviendront les moyens du rachat.

Qu'on me permette une supposition poétique qui me servira à vérifier la justesse de ces assertions, que beaucoup de personnes trouveront sans doute entachées de l'a priori du mysticisme. Essayons, puisque le comique est un élément damnable et d'origine diabolique, de mettre en face une âme absolument primitive et sortant pour ainsi dire, des mains de la nature. Prenons pour exemple la grande et typique figure de Virginie, qui symbolise parfaitement la pureté et la naïveté absolues*. Virginie arrive à Paris encore toute trempée des brumes de la mer et dorée par le soleil des tropiques, les yeux pleins des grandes images primitives des vagues, des montagnes et des forêts. Elle tombe ici en pleine civilisation turbulente, débordante et méphitique, elle,

tout imprégnée des pures et riches senteurs de l'Inde; elle se rattache à l'humanité par la famille et par l'amour, par sa mère et par son amant, son Paul, angélique comme elle, et dont le sexe ne se distingue pour ainsi dire pas du sien dans les ardeurs inassouviées d'un amour qui s'ignore. Dieu, elle l'a connu dans l'église des Pamplemousses, une petite église toute modeste et toute chétive, et dans l'immensité de l'indescriptible azur tropical, et dans la musique immortelle des forêts et des torrents. Certes, Virginie est une grande intelligence; mais peu d'images et peu de souvenirs lui suffisent, comme au Sage peu de livres. Or, un jour, Virginie rencontre par hasard, innocemment, au Palais-Royal, aux carreaux d'un vitrier, sur une table, dans un lieu public, une caricature! une caricature bien appétissante pour nous, grosse de fiel et de rancune, comme sait les faire une civilisation perspicace et ennuyée. Supposons quelque bonne farce de boxeurs, quelque énormité britannique, pleine de sang caillé et assaisonnée de quelques monstresux *goddam*; ou, si cela sourit davantage à votre imagination curieuse, supposons devant l'œil de notre virgine Virginie quelque charmante et agaçante impureté, un Gavarni de ce temps-là, et des meilleurs, quelque satire insultante contre des folies royales, quelque diatribe plaistique contre le Parc-aux-Cerfs, ou les précédents fangeux d'une grande favorite, ou les escapades nocturnes de la proverbiale Autrichienne. La caricature est double: le dessin et l'idée: le dessin violent, l'idée mordante et voilée; complication d'éléments pénibles pour un esprit naïf, accoutumé à comprendre d'intuition des choses simples comme lui. Virginie a vu; maintenant elle regarde. Pourquoi? Elle regarde l'inconnu. Du reste, elle ne comprend guère ni ce que cela veut dire ni à quoi cela sert. Et pourtant, voyez-vous ce repliement d'ailes subit, ce frémissement d'une âme qui se voile et veut se retirer? L'ange a senti que le scandale était là. Et, en vérité, je vous le dis, qu'elle ait compris ou qu'elle n'ait pas compris, il lui restera de cette impression je ne sais quel malaise, quelque chose qui ressemble à la peur. Sans doute, que Virginie reste à Paris et que la science lui vienne, le rire lui viendra; nous verrons pourquoi. Mais, pour le moment, nous, analyste et critique, qui n'oserions certes pas affirmer que

* Philippe de Chennevières.

190
notre intelligence est supérieure à celle de Virginie, constatons la crainte et la souffrance de l'ange immaculé devant la caricature.

III

Ce qui suffirait pour démontrer que le comique est un des plus clairs signes sataniques de l'homme et un des nombreux pépins contenus dans la pomme symbolique, est l'accord unanime des physiologistes du rire sur la raison première de ce monstrueux phénomène. Du reste, leur découverte n'est pas très profonde et ne va guère loin. Le rire, disent-ils, vient de la supériorité. Je ne serais pas étonné que devant cette découverte le physiologiste se fût mis à rire en pensant à sa propre supériorité. Aussi, il fallait dire : Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais ! Orgueil et aberration ! Or, il est notoire que tous les fous des hôpitaux ont l'idée de leur propre supériorité développée outre mesure. Je ne connais guère de fous d'humilité. Remarquez que le rire est une des expressions les plus fréquentes et les plus nombreuses de la folie. Et voyez comme tout s'accorde : quand Virginie, déçue, aura baissé d'un degré en pureté, elle commencera à avoir l'idée de sa propre supériorité, elle sera plus savante au point de vue du monde, et elle rira.

J'ai dit qu'il y avait symptôme de faiblesse dans le rire; et, en effet, quel signe plus marquant de débilité qu'une convulsion nerveuse, un spasme involontaire comparable à l'éternuement, et causé par la vue du malheur d'autrui ? Ce malheur est presque toujours une faiblesse d'esprit. Est-il un phénomène plus déplorable que la faiblesse se réjouissant de la faiblesse ? Mais il y a pis. Ce malheur est quelquefois d'une espèce très inférieure, une infirmité dans l'ordre physique. Pour prendre un des exemples les plus vulgaires de la vie, qu'y a-t-il de si réjouissant dans le spectacle d'un homme qui tombe sur la glace ou sur le pavé, qui trébuche au bout d'un trottoir, pour que la face de son frère en Jésus-Christ se contracte d'une façon désordonnée, pour que les muscles de son visage se mettent à jouer subitement comme une

horloge à midi ou un joujou à ressorts ? Ce pauvre diable s'est au moins défiguré, peut-être s'est-il fracturé un membre essentiel. Cependant, le rire est parti, irrésistible et subit. Il est certain que si l'on veut creuser cette situation, on trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient. C'est là le point de départ : moi, je ne tombe pas; moi, je marche droit; moi, mon pied est ferme et assuré. Ce n'est pas moi qui commettrais la sottise de ne pas voir un trottoir interrompu ou un pavé qui barre le chemin.

L'école romantique, ou, pour mieux dire, une des subdivisions de l'école romantique, l'école satanique, a bien compris cette loi primordiale du rire; ou du moins, si tous ne l'ont pas comprise, tous, même dans leurs plus grossières extravagances et exagérations, l'ont sentie et appliquée juste. Tous les mécréants de mélodrame, maudits, damnés, fatalement marqués d'un rictus qui court jusqu'aux oreilles, sont dans l'orthodoxie pure du rire. Du reste, ils sont presque tous des petits-fils légitimes ou illégitimes du célèbre voyageur Melmoth, la grande création satanique du révérend Maturin. Quoi de plus grand, quoi de plus puissant relativement à la pauvre humanité que ce pâle et ennuyé Melmoth ? Et pourtant, il y a en lui un côté faible, abject, antidivin et antilumineux. Aussi comme il rit, comme il rit, se comparant sans cesse aux chenilles humaines, lui si fort, si intelligent, lui pour qui une partie des lois conditionnelles de l'humanité, physiques et intellectuelles, n'existent plus ! Et ce rire est l'explosion perpétuelle de sa colère et de sa souffrance. Il est, qu'on me comprenne bien, la résultante nécessaire de sa double nature contradictoire, qui est infiniment grande relativement à l'homme, infiniment vile et basse relativement au Vrai et au Juste absolus. Melmoth est une contradiction vivante. Il est sorti des conditions fondamentales de la vie; ses organes ne supportent plus sa pensée. C'est pourquoi ce rire glace et tord les entrailles. C'est un rire qui ne dort jamais, comme une maladie qui va toujours son chemin et exécute un ordre providentiel. Et ainsi le rire de Melmoth, qui est l'expression la plus haute de l'orgueil, accomplit perpétuellement sa fonction, en déchirant et en brûlant les lèvres du rieur irrémédiable.

ment ne tombe pas sous une catégorie dramatique bien déterminée (1).

La transcendance qui dénoue tragiquement l'action fait la tragédie. De même, la mort ou la menace de mort fait le drame avec le dénouement dramatique. Avec ou sans fées, le dénouement merveilleux classe l'œuvre sous la rubrique : féeries et choses semblables. Le dénouement comique... Attention! Est-ce le dénouement comique qui fait la comédie?

III. — DE LA COMÉDIE.

La comédie oscille du type dont l'irréalité permet le comique à la personne dont l'existence introduit un pôle dramatique. Où l'oscillation va-t-elle s'arrêter? Sur le type ou sur la personne?

Sur la personne? Mais avec elle renaît la sympathie

(1) Par exemple, dans quel genre classer les pièces de M. Jean-Jacques Bernard? Un jeune homme de la ville dit à Martine qu'elle est jolie : comment épouserait-elle le brave paysan qui veut en faire sa femme? Le jeune homme de la ville se marie à la ville et Martine épousera son paysan. Où est le dénouement? Le chagrin de Martine ne passera point, mais ce sera un grand silence. Il n'y a pas plus d'anecdote finale que de mot de la fin puisque l'action réelle est dans le secret d'un cœur, au delà des anecdotes et des mots. De *Martine* comme du *Feu qui reprend mal* ou de *L'Invitation au voyage* ou des *Sœurs Guédonnec*, on peut dire « qu'elles ne finissent pas, en ce sens que, le rideau tombé, le drame pourrait continuer dans l'être intime et secret des personnages ». (Paul BLANCHART, *Jean-Jacques Bernard, Masques, cahiers d'art dramatique*, 1928, p. 14). Ou plutôt nous devinons qu'il continue, sans péripéties extérieures, tout le long d'une vie où une voix lointaine et mystérieuse murmure le chant d'Arkel: « Si j'étais Dieu, j'aurais pitié du cœur des hommes! ». Aussi M. Jean-Jacques Bernard appelle-t-il ses pièces... « pièces ». M. Jean-Jacques Bernard a réuni les textes anciens dans lesquels il précisait non pas une soi-disant « théorie » du silence mais ses vues sur la qualité dramatique du silence dans *La Revue théâtrale*, n° 6, juin 1947.

H. GOUIER, LE THÉÂTRE ET L'EXISTENCE

qui nous attache aux hommes et à leur histoire. Si nous avons pitié de Christian qui tombe au siège d'Arras, si la mort empanachée de Cyrano fait vibrer une corde que l'on croyait cassée, si l'image de Roxane vieillissante émeut notre mélancolie, on comprendra que dans la « comédie héroïque » le finale héroïque altère profondément la nature de la comédie qui s'achève dans une sorte de clair-obscur dramatique.

Sur le type? Le rideau tombe à un moment où la personne s'efface, hors de cette histoire qui coïncide avec sa réalité temporelle, tandis que le personnage jouit de sa pureté typique et comique. Or, un monde où les histoires se nouent et se dénouent avec des hommes sans histoire, un tel monde n'est-il pas celui de la farce? Peu importe le nom, la volonté de terminer comiquement la comédie conduit à un dénouement dont la fantaisie exclut toute ressemblance avec la vie réelle. Ce que montreraient bien les variétés de la comédie : le vaudeville où tout finit par des chansons, la comédie-ballet où la danse et la musique exorcisent les démons du vrai, une certaine comédie-bouffe rajeunie par les exemples du cirque.

De là la difficulté de dénouer les « grandes comédies », celles qui veulent rester « grandes » jusqu'au bout. Peut-être faudrait-il dire : l'impossibilité de les dénouer, du moins sur le plan où leur ambigüité assurerait leur grandeur. Elles semblent condamnées à « tourner » pour finir, au sens où une sauce « tourne » : de la comédie « tournée » en -drame ou « tournée » en farce, voilà le risque de leur double jeu.

On comprend la profonde remarque de Schopenhauer sur la comédie : « Elle doit se hâter de baisser le rideau, pour que nous ne voyions pas la suite (1). » La suite,

(1) *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, supplément au 3^e livre, ch. XXXVIII, trad. BURDEAU, t. III, Alcan, p. 249.

c'est-à-dire le retour des personnages à la personnalité, la rentrée dans l'histoire où les types perdent leur pureté.

La façon la plus sûre de rester comédie jusqu'au bout est évidemment de rester comique jusqu'à la dernière réplique. Danses, chansons, gambades, pitreries, voilà qui nous ôte l'envie de « voir la suite ». Peu importe ce qui suivra le mariage de Figaro : finissons « la folle journée » en faisant les fous; en avant les violons!

La pièce ne s'achève pas en farce; elle se dénoue donc dans la vie réelle: soit; mais, si l'on n'est pas Schopenhauer pourquoi en conclure que le drame pointe aussitôt sous la comédie? pourquoi décréter que la vie est malheureuse du seul fait qu'elle est réelle? pourquoi redouter la descente sur la terre comme une descente aux enfers?

La remarque de Schopenhauer doit sa profondeur au fait qu'elle la conserve en dehors du contexte schopenhauerien.

Dans la perspective de Schopenhauer, le mal ne s'ajoute pas l'existence, d'une manière ou d'une autre, mais toujours accidentelle: c'est la volonté de vivre elle-même qui est mauvaise et non telle maladie ou telle passion. Principe essentiellement métaphysique, que l'expérience vérifie en montrant partout l'inquiétude du désir, les variétés de la souffrance, le triomphe des méchants. Calderon a donné la formule parfaite de ce pessimisme dans *La Vie est un songe*: « Le plus grand crime de l'homme, c'est d'être né (1). »

Mais constater que l'existence est dramatique n'est pas juger qu'elle est mauvaise: nul besoin d'être pessimiste ou métaphysicien pour constater que la mort est dans la vie. Ce fait n'implique pas nécessairement une vision du monde où le règne des méchants serait assuré, où toute joie serait illusoire, où la souffrance serait vaine. Jean-Sébastien Bach a chanté: *Komm,*

(1) *Ibidem*, livre III, § 51, t. I, p. 265.

du suisse *Todesstunde*, « Viens, toi, douce heure de la mort »: la douceur n'abolit pas le drame, mais signifie que l'âme ~~la surmonte~~.

La comédie se hâte de baisser le rideau pour éviter non le spectacle d'une humanité malheureuse dans un monde mauvais mais ce retour à la vie sérieuse où l'existence se sait mortelle, que cette lucidité soit désempérée ou tristement résignée, qu'elle conduise à la révolte ou à la révélation de l'amour: « O mort, où est ta victoire? » Aucune métaphysique particulière n'est en cause dans cette simple constatation: la comédie qui veut rester comédie jusqu'au bout ne peut y parvenir qu'en renonçant à aller jusqu'au bout de la réalité.

Comment s'arrêter? Par quel moyen autre que la fantaisie de la farce? Il existe une formule de dénouement qui n'est pas, à proprement parler, comique; son rôle n'est pas de faire rire: on lui demande simplement de préserver l'atmosphère comique de l'ensemble; il suffit que la comédie puisse se refléter en lui sans s'assombrir. Ainsi, sa fonction primordiale sera de couper court aux sentiments qui empêcheraient la pièce de rester dans la vision rétrospective la comédie qu'elle était dans la vision successive.

Le théâtre, ici encore, laisse les catégories de l'événement jouer comme dans la vie. Celle-ci tolère mal la pensée de la mort. Dans les romances, amour rime avec toujours. Quel travail, quel divertissement, quel projet ne suppose l'oubli des menaces qui pèsent à chaque instant sur l'existence? Des postulats commodes, à peine conscients, en dehors du vrai et du faux, assurent notre action contre le sentiment de l'existence dramatique: ils vont rendre à la comédie le même service.

Marcel a, sans le savoir, épousé Amélie; c'est là un bon tour de l'ami Étienne qui lui a fait prendre pour une cérémonie truquée un mariage en bonne et due forme devant le maire de l'arrondissement. Quelques

heures plus tard, des circonstances cocasses mettent Étienne et la jeune femme dans une situation telle que Marcel peut, en dépit de leur parfaite innocence, faire constater un « flagrant délit »... : « Occupe-toi d'Amélie ! » Le dénouement est ici le dernier rebondissement comique d'une action comique. Mais qu'Armand épouse M^{lle} Henriette Perrichon, voilà une perspective qui, en elle-même, n'a rien de comique : pourtant, le plaisir qu'elle cause nous empêche de voir plus loin. Un pareil dénouement est au précèdent ce que le sourire est au rire : le fait de se fiancer n'est ni ridicule ni drôle ; toutefois, il en émane une gaieté qui sauve la comédie au moment où, n'étant plus comique, elle risque de ne plus être comédie.

Le bonheur n'est pas comique, mais refoule les sentiments qui, laissés à eux-mêmes, se développeraient sur le mode dramatique : plus exactement, une certaine image du bonheur que la vie, avant le théâtre, a suscité pour refouler ces sentiments.

Des axiomes optimistes gonflent le « mit bien », permettant d'affirmer que « tout est bien ». Ils s'affirment, bien entendu, au niveau du sens le plus commun ; « optimiste » ne renvoie pas à une doctrine de philosophe élaborée pour s'opposer à un pessimisme de philosophe. « Sincères félicitations », la formule ne mobilise aucune métaphysique et le disciple de Schopenhauer l'expédie aux jeunes époux avec la même sincérité que l'apôtre de la repopulation. Certains événements sont réputés heureux par définition, si absolument heureux qu'ils portent avec eux un bonheur définitif et deviennent des fins au double sens du mot. Qu'un homme retrouve sa fortune ou que deux amants se marient, voilà ce qui s'appellent « bien finir ». Valorisations purement arbitraires et qui se gardent d'invoquer la raison ou l'expérience : un vrai dévot pourrait penser qu'une cure de pauvreté serait fort salutaire au sieur Orgon et il faut un vigoureux parti pris de

n'être pas sérieux pour décréter que le voyage à deux sera sans orages ni naufrages.

La comédie a besoin de ces évidences du bon cœur qui arrêtent la réflexion avant de constater la fragilité du bonheur et la relativité des biens de ce monde : si le dernier épisode n'est pas de pure fantaisie et se joue dans la vie réelle, du moins est-ce dans une vie réelle protégée du drame, et toutes les précautions se trouvent prises pour empêcher la pièce noire de pointer sous la pièce rose.

A la comédie, le problème est donc moins de finir que de bien finir, même si bien finir n'est pas vraiment finir.

En fait, rire ou sourire, son dénouement est toujours conventionnel. Mais où est exactement la convention ?

La convention consiste à baisser le rideau sur l'avenir comme sur le passé. « A suivre » est inquiétant : de quoi demain sera-t-il fait ? Abolissons demain. C'est bien là ce que signifient les gambades et les chansons : le divertissement nous divertit de ce qui viendra après. De même ces situations au beau fixe qui ont pourtant l'air d'ouvrir l'instant présent : mais traiter la fortune, l'amour, la gloire comme une assurance sur la vie heureuse, c'est prendre le conditionnel pour le futur. La comédie peut couvrir le rideau de couleurs vives représentant des châteaux, des clairs de lune, des bébés roses : ces images ne sont celles d'aucun modèle et l'avenir peint tombe sur le vrai avec la toile peinte.

Abolissons demain et le présent devient transparent. Plus de menaces ni d'angoisses, plus de prévisions ni de pressentiments, plus de projets ni de préparatifs, l'acte est sans conséquences, la parole sans sous-entendu, le silence sans mystère. Comme la comédie est légère ! De la légèreté de ce dernier instant sur qui ne pèse aucun futur.

Tribune n°11

(extraits)

Les cités du théâtre politique, Bérénice Hamidi-Kim

Penser le théâtre politique aujourd'hui, pour un pluralisme critique intranquille

Mon choix de penser le théâtre politique comme une pluralité de « cités » repose sur l'idée que « le théâtre politique » est une expression qui résiste à toute approche trans-historique, essentialiste – en d'autres termes, qui refuse sa transfiguration en concept, et n'existe qu'au pluriel. Selon les époques, mais aussi au sein d'une même époque, la nôtre par exemple, coexistent ou plutôt cohabitent, sur un mode loin d'être pacifique, plusieurs conceptions en actes et en discours du « théâtre politique ». Que le « théâtre politique » n'est pas un en-soi mais un signifiant polémique, dont chacun des signifiés renseigne avant tout sur la position politique et esthétique de l'énonciateur, telle était donc l'intuition première de cette recherche, la seconde étant – j'y reviendrai – que prétendre saisir les enjeux politiques des œuvres et des démarches théâtrales sans interroger leurs conditions de production et de réception n'a pas plus de sens que de vouloir comprendre le fonctionnement d'un corps dont on aurait ôté le sang, les organes et les os sous prétexte de mieux voir dans sa pureté la peau du visage – il est vrai plus délicate et douce à contempler. Il s'agit là d'une remarque dont l'évidence aux yeux d'un chercheur en sciences sociales n'a d'égale que le caractère discutabile, voire scandaleux, dans les études théâtrales aujourd'hui, qui préfère souvent, dans une posture non dénuée d'idéalisme, à penser les enjeux du théâtre politique comme s'il ne s'agissait que d'objets esthétiques et non d'une pratique sociale instituante et instituée (formule utilisée par Cornélius Castoriadis), subissant mais aussi érigeant des normes et des valeurs qu'il faut interroger. Comment pourtant interpréter l'omniprésence dans le monde théâtral français de la référence au « théâtre politique » (adjectif parfois remplacé par les faux-synonymes « citoyen », « engagé », les attendus idéologiques de ces glissements sémantiques étant nombreux), si on ignore l'hégémonie économique mais aussi symbolique du modèle du « théâtre public », qu'on peut aussi appeler théâtre d'art-service public républicain, dont on ne cesse de déplorer la crise mais qui demeure toujours le cadre structurant ?

Dès lors, la démarche ne saurait consister, à partir d'une définition unique *a priori*, à l'aune de laquelle juger ensuite si et à quel degré tel spectacle, tel artiste, tel projet, méritent ou non le titre de « théâtre politique », ou d'avoir pour visée d'aboutir, au terme d'un parcours téléologique inscrit dans une logique de dépassement historique d'une définition par une autre, à un jugement définitif sur ce que serait le bon, le vrai et le grand théâtre politique d'aujourd'hui. C'est ce projet qui m'a fait rencontrer la sociologie pragmatique. Certes, le titre de mon livre se veut un clin d'œil aux *Cités du théâtre d'art de Stanislavski à Strehler* dirigé par Georges Banu, ouvrage symptomatique du malaise dans la fonction politique de l'esthétique théâtrale à l'aube du XXI^e siècle. Mais il s'agit surtout d'une référence au concept de « cité » et plus largement à une sociologie qui, si elle est aujourd'hui fort peu convoquée pour penser l'art et la culture, permet de cerner la pluralité des définitions en actes et en discours du théâtre politique. En effet, cette sociologie entend prendre un autre chemin dans la relation aux acteurs sociaux que celui du dévoilement de leurs intentions cachées – forcément cachées – aux autres et à eux-mêmes, voie royale d'une certaine sociologie bourdieusienne. Il s'agit de se fixer pour tâche première l'explicitation du discours des acteurs, autrement dit, pour le cas qui nous intéresse, de prendre en considération la façon dont les différents acteurs du monde théâtral (artistes, pouvoirs publics, « intermédiaires », critiques) justifient leurs jugements de goût, leurs façons de pratiquer et de penser le théâtre. L'enjeu est de mettre en lumière la pluralité des systèmes de justification : s'il y a désaccord entre les acteurs du monde théâtral, ce n'est pas uniquement parce que leurs intérêts personnels sont antagonistes – bien que les liens entre positions dans le champ et prises de position ne doivent pas être minorés – c'est aussi parce qu'il existe des « disputes », des affrontements entre différents principes d'évaluation, et donc entre différentes valeurs. J'ai ainsi distingué quatre façons de concevoir le « théâtre politique », autrement dit quatre cités.

La cité du théâtre postpolitique a pour principe supérieur commun un pessimisme anthropologique et politique radical, fondé sur une interprétation de deux événements historiques, la Shoah et la chute du mur de Berlin, qui les exhause au rang de barrière axiologique. Cette cité a pour socle idéologique le postmodernisme, défini comme rupture avec le projet et la temporalité modernes tant du point de vue de la lecture de l'Histoire, non plus orientée vers un avenir meilleur mais engluée dans la perpétuation indéfinie du temps présent, que du point de vue du rapport aux possibles politiques. Cette cité se caractérise par une invalidation de la « critique sociale » (Voir Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*) du capitalisme, accusée d'être par nature porteuse des germes du totalitarisme, et par un resserrement sur un avatar de la « critique artiste » miné de l'intérieur par l'invalidation de son articulation à un projet critique global. Cette cité participe ainsi de la « dé-définition » (Voir Harold Rosenberg, *La Dé-définition de l'art*) de l'art moderne et entretient un rapport ambivalent au projet d'un art critique, qu'elle réaffirme tout en sapant ses fondements politiques. Cela se traduit notamment par un recyclage des formes-sens antérieures du théâtre politique évidées de leur potentiel critique. Ce théâtre postpolitique peint le monde contemporain comme un « paysage dévasté » (Voir Catherine Naugrette, *Paysages dévastés*), dé-composé, les

ruines politiques se muant en esthétique des ruines, qu'il s'agisse de faire la représentation prophétique d'un monde apocalyptique ou d'exprimer de l'intérieur et de façon fragmentaire le chaos du « réel », sans plus prétendre construire un point de vue globalisant sur un réel qui ne fait plus monde, et n'est plus appréhendable dans sa globalité et (donc) transformable.

La cité du théâtre politique œcuménique diffère de la précédente sur deux points essentiels. D'abord, elle ne partage pas son pessimisme politique, ensuite elle ne fait pas du discours sur la société son épicentre. Elle se fonde en effet sur la référence à l'histoire théâtrale et non politique, et plus précisément à une mémoire mythifiée. Elle se donne pour figures tutélaires deux glorieux modèles, moments et monuments d'un théâtre ontologiquement politique, c'est-à-dire démocratique : la tragédie antique du Ve siècle av. J.-C. Et le mouvement pour le théâtre populaire, qui a abouti à la création en 1959 du ministère des Affaires culturelles. Ce fonds mythique fonctionne comme argument d'autorité qui permet de poser comme indiscutables les deux principaux fondements théoriques de cette cité. Le premier est précisément cette idée que le théâtre est, par nature, politique, au motif que l'espace-temps de la représentation théâtrale opérerait comme une *agora*, faisant du théâtre un élément du débat politique au sein de l'espace public et de l'assemblée théâtrale une communauté civique. Second pilier, cette cité pose comme consubstantielles et nécessaires l'une à l'autre deux missions que l'on a aujourd'hui tendance à dissocier, la rénovation esthétique et la rénovation des publics, accrochage synthétisé par la formule du Syndeac, qui entend défendre les valeurs d'un « théâtre d'art-service public » (Formule du Syndeac, Syndicat des entreprises artistiques et culturelles). Toutefois ces deux projets ne s'harmonisent pas facilement et cette cité est habitée d'une forte tension, que l'on peut saisir par le biais des distinctions entre les différentes cités de Boltanski et Thévenot. Le théâtre politique œcuménique est tendu entre les cités domestiques et inspirées (le versant théâtre d'art) d'une part, et la cité civique (le versant théâtre de service public) d'autre part. Cette tension a des conséquences à la fois dans le mode de formulation des valeurs politiques et dans leur nature même. Ce théâtre, qui célèbre les valeurs républicaines et plus encore les valeurs démocratiques fondamentales contenues dans la Déclaration des droits de l'homme et critique les éventuels manquements à ces valeurs, se situe dans un registre moins politique qu'axiologique. De plus, les protagonistes de cette cité tendent à dissocier la sphère artistique de l'engagement politique et à faire primer la première sur le second. L'engagement de ces artistes « citoyens » se fait essentiellement hors des spectacles, mais au nom de leur identité d'artiste, et se fait sur le mode d'une implication plus émotionnelle qu'intellectuelle, dans des causes moins politiques que morales, activant une « politique de la pitié » (Formule reprise par Luc Boltanski à Hannah Arendt in *La Souffrance à distance*). Seule cité à ne pas se référer à l'ambition de produire un discours critique sur le monde, et à préférer le panser plutôt que le penser, la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique part du même constat que la cité du théâtre postpolitique, d'une désagrégation du sentiment d'appartenance sociale et politique des individus et des différents groupes sociaux. La différence tient au fait qu'elle maintient la foi dans la possible refondation du lien et de la communauté politiques par la grâce du théâtre. Elle se situe donc dans la filiation de la cité du théâtre politique œcuménique, tout en tirant la conséquence de la crise dans laquelle se trouve celui-ci depuis les années quatre-vingt, du fait de la prise de conscience du décalage entre la légitimation du théâtre public par son idéal de démocratisation théâtrale et la réalité statistique de la composition sociologique des publics du théâtre. Il s'agit moins de réaffirmer la mission civique du théâtre que de la réorienter vers une mission que l'on pourrait dire sociale, soucieuse de promouvoir une meilleure insertion sociale du théâtre et par le théâtre. Il s'agit de refonder la communauté théâtrale et politique, de réduire du même coup la « fracture sociale » et la fracture théâtrale ; aussi les principes et les dispositifs caractéristiques de cette cité sont-ils tout autant cadrés par le discours des pouvoirs publics que ceux de la cité du théâtre politique œcuménique, la nouveauté tenant à la fois à la nature de certains de ces acteurs publics (pouvoirs publics en charge de la culture mais aussi de la politique sociale, dans le cadre de la politique de la ville essentiellement) et à la nature de leur discours sur le théâtre. Le principe supérieur commun de cette cité peut en effet être défini par la volonté de concilier la conception universaliste-légitimiste de la culture à l'œuvre dans la cité du théâtre politique œcuménique et une conception anthropologique ouverte à la diversité culturelle et aux pratiques vécues, telle qu'on la trouve dans la Déclaration des droits de l'homme de 1948, centrée sur la notion de « vie culturelle » et non plus sur la notion de chef-d'œuvre ni même de représentation. Cette cité vise ainsi à refonder le théâtre comme espace public en acte, et donc comme lieu public, ouvert aux non-publics et inscrit dans la Cité comme dans les cités. Les œuvres et les démarches hybrides qu'elle produit doivent être évaluées avec de nouveaux critères ajustés à leur statut d'objet théâtral non identifié. Ils ne peuvent en effet être correctement saisis si l'on recourt uniquement au critère de la qualité artistique, ni si l'on recourt uniquement à celui de la finalité sociale extra-théâtrale — toute la difficulté de reconnaissance actuelle de ce type de projet tenant au fait qu'il est très difficile pour les instances d'évaluation d'articuler ces deux types de critères, totalement hétérogènes.

La cité du théâtre de lutte politique manifeste sur une tout autre interprétation de 1989 que celle à l'œuvre dans les autres cités, y voyant le moment non d'une rupture avec l'idéal révolutionnaire mais l'occasion d'une relance de la critique sociale, de l'idée que le monde est transformable et d'un théâtre doté du pouvoir d'œuvrer à cette transformation. Elle refuse le

constat d'échec de l'ambition de construire un discours critique sur le monde à l'œuvre dans la troisième cité, tout comme celui de l'échec de l'entreprise révolutionnaire propre à la première cité. Elle se fonde donc sur un projet critique, comme la deuxième cité, mais part d'un socle idéologique différent. Elle s'inscrit non dans la lignée d'un théâtre ontologiquement politique mais dans celle d'un théâtre politique « en pire », le théâtre révolutionnaire de combat. Le théâtre est, dans cette cité, considéré comme entreprise hétéronome, qui ne vise pas à produire une belle œuvre d'art en elle-même et pour elle-même, mais peut éventuellement (et non nécessairement) faire de la beauté un moyen en vue de sa fin. Cette cité reprend à mai 1968 le projet d'articuler les ressources d'indignation et les thèmes de lutte venus de la critique sociale à ceux de la critique artiste, pour décrire et récuser au mieux les évolutions de la France du tournant du XXI^e siècle. Elle est parcourue de tensions idéologiques internes, qui sont analysables à partir de celles existant entre les différentes voies de la gauche radicale.. Sur le plan esthétique, la dialectique entre l'ancien et le nouveau n'est pas source de tensions. Loin de juger que les anciens modèles dramaturgiques et scéniques du théâtre révolutionnaire de combat sont dépassés, cette cité les reprend et les retouche pour mieux les ajuster à la nouvelle donne. Les formes épiques et particulièrement documentaires héritées de Piscator et de Weiss demeurent ainsi fidèles au projet originel de contre-information médiatique et de prise de position dans le débat politique sur différents sujets d'actualité (la colonisation, l'immigration, le monde du travail), selon un principe de contiguïté entre scène politique et scène théâtrale qui fait de celle-ci le lieu du procès de celle-là.

Précision cruciale, les cités ne jouissent pas toute de la même reconnaissance aujourd'hui dans le champ théâtral, et je ne me situe par ailleurs pas à équidistance de chacune d'elle. De fait, la tâche première de description n'est pas la seule que permet d'accomplir la sociologie pragmatique et je voudrais insister sur une autre raison d'être de ma référence aux cités. Certains ont estimé que la finesse descriptive permise par la sociologie pragmatique aurait pour prix une timidité critique. N'est-ce pas omettre que sans description ajustée d'une situation, la critique ne peut que manquer sa cible ? Et que – Rancière l'a puissamment montré (Voir Jacques Rancière, *Le Philosophe et ses pauvres*) – ce n'est pas le moindre des paradoxes de certains intellectuels de gauche (philosophes ou sociologues) que de prétendre révéler à des acteurs sociaux jugés incapables de le faire eux-mêmes, leurs raisons d'agir, de penser, de sentir ? La sociologie pragmatique, également appelée « sociologie de la critique » par différence avec la « sociologie critique » bourdieusienne, récuse le grand partage entre un sens commun illusionné et la clairvoyance surplombante du savant. Elle a pour vertu de penser sa relation aux acteurs sociaux sur un mode horizontal et non vertical, d'accorder du crédit à leurs façons de dire, de faire, de penser et de sentir, tout en les mettant à distance par leur confrontation, au lieu de procéder à un monolithique dévoilement des motivations cachées derrière les principes affichés. On l'aura compris, le projet critique est loin de faire défaut à cette approche. Le travail d'explicitation soucieux de la pluralité des régimes de justification est loin de se limiter à une description paraphrastique ou relativiste des raisons qu'avancent les acteurs pour expliquer ce qu'ils disent, pensent et font. On pourrait même le tenir pour l'indispensable condition pour que se construise une position aussi fine que robuste, parce qu'ajustée aux contours du réel analysé, et que s'élabore une critique radicale parce que saisissant la racine des discours et des actes. Cet outil évite d'avoir un filet aux mailles trop serrées ou trop lâches, laissant tout ou ne laissant rien passer. L'approche pluraliste permet d'élaborer une critique comparée des différents modes de justifications – des différentes cités, tout en jugeant les pratiques des acteurs en premier lieu au nom de ce qu'ils veulent faire, au lieu d'utiliser des critères d'évaluation figés et *a priori*, de normes de jugement extérieures et inadaptées. Cette combinaison permet ainsi de mettre en lumière les problèmes de nomenclature dans les critères d'évaluation des différents types d'évaluateurs – les subventionneurs bien sûr, mais aussi les chercheurs. Elle permet aussi de montrer les hiérarchies de reconnaissance institutionnelle et critique. Et les erreurs de « cadrage » (Nancy Fraser, « Reframing justice in a globalizing world ») théorique sont autant de torts politiques faits à ceux qui ne sont pas aux commandes des appareils à produire des normes et encore moins ne les conçoivent.

Trouver le bon cadre pour saisir la complexité du réel, tel est l'enjeu, et pour cela il faut interroger les cadres institutionnels, juridiques et économiques qui le structurent. En cela et pour cela, il faut prendre garde à ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain de la sociologie bourdieusienne, et sous prétexte que cette sociologie serait surplombante, oublier son souci de penser la violence symbolique, la reproduction sociale et les dominations – sans lequel toute pensée de l'émancipation ne saurait pourtant que demeurer incantatoire. Mon travail est aussi parti de l'idée qu'il est illusoire de prétendre interroger les enjeux politiques du théâtre sans étudier les infrastructures qui donnent forme au champ théâtral et qui façonnent les rapports de force économiques et symboliques qui l'animent. D'où l'importance de ne pas redoubler par la recherche les hiérarchies de reconnaissance et de légitimité institutionnelle qui classent aujourd'hui les différentes conceptions du « théâtre politique » dans le champ théâtral et dans celui des études théâtrales, du fait des porosités entre eux. Il faut tenir compte de ces champs de force idéologique, par exemple du fait que quiconque défend un théâtre hétéronome risque vite de se retrouver relégué aux confins du champ artistique, irrécupérable béotien populiste insensible à l'art. L'opposition entre la culture « art » et la culture « éducation », dont on peut trouver la date de naissance historique dans la naissance du Ministère des Affaires Culturelles (Voir Philippe Urfalino, *L'Invention de la politique culturelle*), est toujours vivace. La querelle de l'édition 2005

du Festival d'Avignon en est un exemple déjà canonique, la controverse entre Michel Simonot et Diane Scott et Nicolas Roméas et la revue *Cassandra* de l'autre (Diane Scott et Michel Simonot, « Résister au populisme culturel » pour un argumentaire renouvelé de la culture », in *Revue des Livres*), une occurrence plus récente. L'un et l'autre discours ne vont pas sans poser d'importants problèmes, par les effets d'optique qu'ils créent aussi je voudrais m'y arrêter un instant. Considérer comme le font Scott et Simonot que les « mots d'élite et d'élitisme » « gangrènent les discours [d'une certaine] gauche » jugée coupable « d'encourage[r] un anti-intellectualisme, un populisme », et voilà en toute bonne conscience disqualifiée la question des inégalités sociales et des effets de domination symbolique que peut produire la culture légitime en tant qu'institution. Si Roméas a le mérite de rappeler ces évidences bourdieusiennes d'hier commodément oubliées par le monde théâtral d'aujourd'hui, son discours n'en pose pas moins tout autant de problèmes que le précédent. Outre l'abondance de formules étonnamment « molle[s] », Scott et Simonot ont raison sur ce point – telle l'omniprésence du champ lexical devenu si consensuel de « l'humain », valeur à laquelle nul ne saurait s'opposer sans pour autant que cela engage à grand chose – il fait exister en se situant en son sein un débat sur la culture dont l'antagonisme terminologique entre avant-garde et populisme est à la fois discutable dans sa pertinence à décrire les enjeux actuels, et politiquement désastreux. Ce qu'il me paraît crucial de pointer, ce ne sont donc pas les termes de cette opposition, c'est la raison d'être de celle-ci. Or, on ne peut la comprendre sans référer ces positions politiques aux positions sociales tenues ou visées par les acteurs qui tiennent l'une ou l'autre, car celles-là ne sont pas vierges de celles-ci. Vue par ceux dont Roméas se veut le porte-parole, pour le dire rapidement les dominés dans le champ du théâtre professionnel, i.e. situés au bas ou aux marges de la hiérarchie du « théâtre public », l'avant-garde serait une puissance oppressante. Pour les seconds, grain de poussière dans le ciel de l'idéologie dominante dans l'ensemble de l'espace social, les premiers hurlent avec les loups de la droite la plus bête et violente, manient une rhétorique réactionnaire parce qu'anti-intellectualiste et font donc à leur corps défendant le jeu de l'idéologie néolibérale. Si l'on ne pense pas la question des arènes de discours, on ne peut que prendre parti pour l'un ou l'autre camp au lieu de s'interroger sur les causes de cet antagonisme, à chercher dans la hiérarchie actuelle de l'institution théâtrale française, et sur ses effets. Pourtant, cet antagonisme n'opère-t-il pas comme allié objectif des adversaires de la culture, parce qu'il pousse l'un et l'autre camp à entonner à leur tour le discours sur la « crise » de la culture et plus particulièrement du spectacle vivant, au lieu d'interroger la pertinence dudit constat de crise ? On gagnerait tant à ne pas opposer avant-garde et populisme pour questionner à la fois la position minoritaire de l'idéologie esthétique portée par le champ théâtral dans une conjoncture dominée à l'échelle mondiale par le néolibéralisme, ET pointer les dominations existantes au sein de ce champ théâtral, notamment l'hégémonie de certaines normes esthétiques.

Ce type de débat montre bien les conséquences de l'hermétisme entre le champ des études théâtrales et les sciences sociales. D'un côté, sont produites des études en sociologie des acteurs du champ théâtral (des publics et des producteurs : artistes et intermédiaires) et des institutions culturelles et des études en (socio-)économie, qui ont en commun d'être peu lues en études théâtrales et moins encore reconnues comme pertinentes, mais qui occupent toute la place aux yeux des chercheurs en sciences sociales ; de l'autre abondent des études, dont le lectorat est inversé, centrées sur les enjeux politiques d'œuvres pensées uniquement comme de purs objets esthétiques. Si ce n'était qu'un problème de lectorat, tout ceci ce ne serait pas très grave, l'ennuyeux est que cela affecte évidemment en profondeur l'analyse des objets, tronquée. Pour aborder ce problème je partirai d'un exemple qui me paraît très frappant : la mode ranciérienne qui sévit depuis quelques années pour penser la fonction politique du théâtre. Certes, il y a chez Rancière, je l'ai dit précédemment, une pensée politique vigoureuse et exigeante. Mais ce ne sont pas ses textes sur la politique qui sont lus dans le monde théâtral (et des études théâtrales) mais ceux sur l'art – essentiellement *Le Partage du sensible* et, plus récemment, *Le Spectateur émancipé*. Premier problème, c'est faire fi que le postulat d'égalité des individus, quelles que soient par ailleurs leurs positions sociales et économiques et leurs dispositions culturelles, porte tout ensemble sur les capacités à penser, à sentir et à percevoir, ce qui implique que chez Rancière pensée de l'esthétique et de la politique soient inextricablement liées. Autre défaut, la réception ne situe pas la pensée de Rancière dans le champ de la philosophie politique et de la critique sociale actuelles. Misère de l'hermétisme des champs... Ce n'est pourtant pas un petit problème que d'ignorer que cette pensée a pu faire l'objet de critiques dans le champ des sciences sociales parce qu'elle se focalise sur l'émancipation et les capacités des acteurs les plus dominés au risque d'oublier de décrire les dominations qu'ils subissent. L'auteur a d'ailleurs très récemment infléchi son discours suite à ces critiques (Jacques Rancière, « L'Introuvable populisme », in Alexis Cukier, Fabien Delmotte, Cécile Lavergne (dir.), *Émancipation, les métamorphoses de la critique sociale*), énoncées à l'avance par Bourdieu quand il mettait en garde contre le risque que le « populisme positif » – comprendre en l'occurrence la réhabilitation de la culture populaire – « fa(sse) disparaître les effets de la domination : en s'attachant à montrer que « le peuple » n'a rien à envier aux bourgeois » en matière de culture et de distinction, il oublie que ses recherches cosmétiques ou esthétiques sont d'avance disqualifiées comme excessives, mal placées, ou déplacées, dans un jeu où les dominants déterminent à chaque moment la règle du jeu (pile, je gagne ; face, tu perds). » (Pierre Bourdieu, « Les Usages du peuple », in *Choses Dites*) Le problème que pose la pensée de Rancière ne tient donc pas uniquement à un défaut dans la réception – l'interprétation en termes de contresens est trop commode pour être honnête – mais se loge dans la pensée de l'auteur lui-même. Une autre de ses limites tient au fait que,

alors même qu'il n'est plus le principal financeur. Ensuite, le fait que la norme de l'Etat culturel demeure la séparation stricte entre art et culture, ce qui aboutit à secondariser la valeur sociale repoussée dans les limbes des actions culturelles. Ce point montre l'importance qu'il y a à articuler une analyse des conditions de production à celle des discours, si l'on veut penser la potentialisation des effets de la domination économique et de la domination symbolique. Seule cette articulation permet de comprendre pourquoi la « culture pour chacun », conspuée par les artistes de premier rang (au vu des normes du champ), a été plutôt appréciée par les acteurs du champ impliqués dans les projets dits « participatifs », qui ont espéré – ils furent déçus – que ce discours allait augurer d'une politique nouvelle de reconnaissance des projets revendiquant une double identité artistique et sociale – ce que j'appelle le « théâtre d'art social », dont les projets de Gatti avec ses « loulous » ou le Théâtre du Grabuge sont de bons exemples.

Il importe donc d'interroger les procédures d'évaluation et donc de valorisation des œuvres théâtrales : qu'est-ce qu'une belle œuvre d'art, qu'est-ce qu'un beau spectacle ? ou plutôt, si l'on renonce à l'idée kantienne qu'est beau ce qui plait universellement sans concept et qu'il existe un en-soi de la valeur esthétique, qui juge de ce qui est beau, quels sont les critères retenus ? La réponse n'est pas la même en France et ailleurs, et n'est pas la même aujourd'hui qu'hier. La défense de la grande et belle œuvre d'art, politique par sa forme, toute sa forme et rien que sa forme, met aux oubliettes poussiéreuses voire nauséabondes – la critique du totalitarisme esthétique et politique n'est jamais loin – le théâtre à thèse et toutes les formes pédagogiques visant à ré-unir ce que le Ministère de la culture a séparé de longue date, culture et éducation politique. Tel est le contexte dans lequel l'idée d'un spectateur émancipé du sens de l'œuvre la critique ranciérienne d'un art critique et la défense d'œuvres non autoritaires et/ou de spectateurs émancipés du sens de l'œuvre sont valorisées. Telle est la raison du succès de ces deux ouvrages – et de l'inquiétude qu'il peut susciter. Ce n'est donc pas seulement la conjoncture politique mondiale ou même nationale qu'il faut penser, c'est aussi l'état actuel du champ théâtral français et la conception de l'art qui y est défendue – et corollairement celle qui s'en trouve déconsidérée.

Pourtant, Rancière lui-même donne des armes contre les attendus politiques de cette séparation, notamment dans son récent texte « L'Introuvable populisme ». Le grand partage entre culture savante et culture populaire, entre théâtre d'art prônant la révolution par la forme et un théâtre commercial et débilitant n'est-il pas en effet l'une des formes prises, dans le champ artistique, par une critique du « populisme » teintée de racisme de classe, d'une haine du peuple qui renoue avec l'image de la foule dangereuse d'un Le Bon ?

*la notion de populisme construit un peuple caractérisé par l'alliage redoutable d'une capacité – la puissance brute du grand nombre – et d'une incapacité – l'ignorance attribuée à ce même grand nombre. Le troisième trait, le racisme, est essentiel pour cette construction. Il s'agit de montrer à des démocrates, toujours suspects d'« angélisme », ce qu'est en vérité le peuple profond : une meute habitée par une pulsion primaire de rejet qui vise en même temps les gouvernants qu'elle déclare traîtres, faute de comprendre la complexité des mécanismes politiques, et les étrangers qu'elle redoute par attachement atavique à un cadre de vie menacé par l'évolution démographique, économique et sociale. (Jacques Rancière, « L'Introuvable populisme », in coll., *Qu'est-ce qu'un peuple ?*)*

La dénonciation du populisme et par là des formes populaires de la culture n'est pas que le fait de la droite, elle est aussi celui d'une certaine gauche, bien représentée dans le monde théâtral, prompt à écraser de son mépris supérieur le « troupeau » du peuple (Sur cette tendance, qu'elle nomme « grammaire nietzschéenne », voir Irène Pereira, *Les Grammaires de la contestation*) et la culture populaire de masse, trop vite jugée aliénante, débilitante voire fascisante.

Pour continuer cette recherche et ce questionnement se référer à :

- Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, préface de Luc Boltanski, Montpellier, *L'Entretemps*, 2013.
- Luc Boltanski, *De la Critique* (2009) et Joan Stavo-Debaugé, *De la critique*, une critique. Sur le geste « radical » de Luc Boltanski »
- Pierre Bourdieu, « Les Usages du peuple », in *Choses Dites*, Paris, Minuit, 1987
- Bérénice Hamidi-Kim, « *Le Spectateur émancipé* ou la mort du théâtre critique », in Adnen Jday (dir.), *Politiques de l'image. Autour des travaux de Jacques Rancière*, Bruxelles, La Lettre Volée, 2013
- Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot (dir.), *L'Usine en pièces. Du travail ouvrier au travail théâtral*, *Théâtre/Public* n°106, juin 2010.



HIER

Jeudi 28 novembre 2013

Atelier de transmission

3 comédiens (Judith, Pierre, Chloé G.)

1 participant (Damien)

Dans un premier temps, les questions fusent : le participant avait vu la représentation à deux reprises. Le projet est expliqué, le quotidien des comédiens au théâtre est abordé, la fameuse question « et après ? » oblige encore une fois ces derniers à formuler un avenir proche.

La proposition de travail concerne le personnage de Célimène dans la scène des portraits. Une lecture est faite en se focalisant sur la technique de l'alexandrin et sur la ponctuation.

Au plateau, le travail sur l'interprétation de Célimène est mis à l'épreuve, et Damien s'exerce aux différentes manières de dire les répliques de cette femme qui joue à divertir ses hôtes. Puis, sont placés les rires, les temps de silences, les adresses précises au sein du texte de Célimène.

Répétition

Comme depuis le début de la semaine, *L'école des femmes* prend forme sur le plateau.

L'acte I et II sont travaillés dans l'optique d'entrée dans cette pièce en redécouvrant le texte et en se frayant un chemin à travers les multiples possibilités d'interprétations.

Représentation

146 personnes

Ce soir, le rythme est bon. On sent que la fin est proche, que la fatigue gagne mais que les choses se placent de mieux en mieux. Le fait d'avoir une approche nouvelle quant au travail effectué l'après-midi permet aux comédiens de se repositionner et d'affirmer un désir lorsqu'ils jouent *Le Misanthrope*.

Sara Ferroud

