

Le Gai théâtre ou l'après des nuits inutiles

Yannick Butel

▶ **To cite this version:**

Yannick Butel. Le Gai théâtre ou l'après des nuits inutiles. Incertains regards. Cahiers dramaturgiques., 2020, 10. hal-03516148

HAL Id: hal-03516148
https://amu.hal.science/hal-03516148

Submitted on 7 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le Gai théâtre ou l'après des nuits inutiles

Yannick Butel
Professeur des universités en arts de la scène et esthétique,
Aix-Marseille Université, LESA (EA 3274), Aix-en-Provence, France

C'est clair, l'Europe est une question d'argent.*
Heiner Müller

*Nous cherchons des mots, peut-être cherchons-nous aussi des oreilles**.*
Friedrich Nietzche

Il y a un peu plus d'un an, le comité scientifique d'*Incertains Regards* validait l'idée que nous consacrerions le numéro 10 de la revue à un questionnement sur les formes aléatoires et transitoires en arts.

---

* Heiner Müller, « Meurs plus vite, Europe », *Fautes d'impression*, Paris, l'Arche, 1991, p. 126. La convocation de Müller pourrait sembler lointaine par rapport à l'actualité pandémique lié au virus du Covid19. À dessein, nous rappellerons une anecdote qui vaut au dramaturge d'être notre contemporain. C'est dans un entretien donné par Mark Lammert, le 14 avril 2020 « Souvenirs : Fragment de Heiner-Müller : La guerre des virus », que le peintre et scénographe berlinois revient sur son travail avec Müller au cours de *Germania 3* (dernière pièce et mise en scène de Müller) et, notamment, une note trouvée dans un cahier de travail commun après la mort du dramaturge, le 30 décembre 1995. Alors que Lammert s'étonne, presque heureux, de vivre le ralentissement du capitalisme, ce qui est contre sa nature, il évoque le classeur et les notes de travail de Müller intitulées « Guerre des virus ».
Extrait :
Théâtre vide. Auteur et Régisseur, ivres. / **Auteur** : La guerre des virus. Comment la décrire ? / **Régisseur** : C'est ton boulot. Tu es payé pour ça /**Auteur** : Avancés, anonymes aux visages masqués, combattants de l'invisible front, ou bien, les grandes guerres de l'humanité, des gouttes, des gouttes, sur la pierre chauffée la terreur de la croissance/ le crime de l'amour nous fait vivre en couple. Et fait de la planète un désert en la peuplant / **Régisseur** : Et comment montrer ça sur ma scène ? / **Auteur** : Aucune idée ! Que représente la scène pour moi ? / **Régisseur** : dieu et le monde. / **Auteur** : Dieu est peut-être un virus, qui nous habite / **Régisseur** : Que veux-tu ? Que je te, mette deux milles vieillards sur la scène, avec barbe blanche, numéro 1, 2, 3 jusqu'à deux milles ? File au cinéma. Les virus se comptent par milliards et notre théâtre est un hospice… .
Lammert conclut alors sur un mode humoristique : « Depuis vingt-cinq ans, je me demande pourquoi l'auteur Müller, considéré comme un amoureux des catastrophes, n'a pas tiré la plus belle phrase de l'article (un article du *Spiegel* joint à la note de travail) : "L'agent pathogène est unique, inhabituellement sophistiqué et perfide - mais finalement ce n'est qu'un virus". » Paru dans le *Berliner Zeitung*, le 19 avril 2020. [https://www.berliner-zeitung.de/kultur-vergnuegen/der-krieg-der-viren-li.81167?fbclid=IwAR15TblBFitZdYvkSpnm-QL-CAc005hVgbFjYzMDT404Br09CLfW_xn8IOs], consulté le 19 avril 2020. (c'est nous qui traduisons).
Valérie Dréville dira le texte de Müller, sur un ton proche de celui du travail qu'elle accomplit avec Anatoli Vassiliev dans l'inoubliable *Médée-Matériau*, dans le cadre d'une série TNSchezvous lancée pendant le confinement [https://www.tns.fr/tns-chez-vous-valérie-dréville-lit-heiner-müller]. Consulté le 24 avril 2020.

** Friedrich Nietzsche, *Le gai savoir, trad. Pierre Klossowski*, Paris, Gallimard, 1982, p. 243.

En tête, au moment où nous faisions ce choix, il y avait le souhait de s'interroger sur une mutation des espaces de production et de diffusion, autrement appelés « espaces intermédiaires ». Sans trop avoir développé à ce sujet, mais attentif à cette actualité historique, il y avait une intuition. Ces nouveaux espaces, qui accueillent, soutiennent, produisent ou coproduisent les compagnies qu'elles cooptent, ressemblaient à ces processus d'aménagement d'espaces partagés, développant leur propre règle de fonctionnement et de rendement, s'offrant à ceux qui peuvent en bénéficier, nourrissant ou prolongeant ainsi une économie culturelle déréglée qui se serait pliée ou avait définitivement adhéré au concept de flexibilité et d'adaptabilité du système économique global qui l'avait enfanté.

D'un point de vue critique, il s'agissait donc de questionner ces nouveaux espaces comme une espèce d'avant-garde néo-libérale qui annonçaient la fin des structures historiques, par trop fragilisées (CDN, scène nationale, Maison de la culture, festival...), et de questionner cette mutation qui renvoyait compagnies et artistes à une précarité nomade accrue.

Cette lecture, *a priori*, et sans autre preuve que celle qui se donne dans le champ sociétal, n'excluait pas, toutefois, d'envisager que ces « lieux intermédiaires » connaissaient néanmoins et également d'autres formes de développements, plus alternatifs. Espace de mutualisation de la pauvreté, choix idéologiques d'en finir avec un ensemble de dispositifs de contrôle et de capture (DRAC, service cultures régionaux, départementaux, municipaux, diffuseurs homologués de l'establishment, programmateurs péremptoires ayant une idée des goûts du public, des esthétiques à soutenir, des artistes à promouvoir, etc.), réorganisation du travail, promotion du collectif et des relations horizontales comme modèle organisationnel, assemblée délibérative (à contrario d'une version verticale et de son pendant hiérarchique), implication des publics, programmations aléatoires basées sur la mise en place de « prix libres », développement d'activités alternatives (faire son pain, aménager son lieu en habitat écolo, rendez-vous public autour de thèmes à penser...), renouvellement des esthétiques impliquées dans les préoccupations du durable, de l'alter-mondialité, du bio, etc., bref, il y avait là des choix radicaux, subis ou voulus, qui faisaient de ces « lieux intermédiaires » de petites forteresses, ou redoutes, promouvant l'idée d'une résistance, une esthétique et une éthique de la résistance, et d'une émancipation nécessaire avant le « grand effondrement ». Ce que d'aucuns annoncent, telle Cassandre, comme la catastrophe.

Cet article avait donc cette visée et nous différons son développement, car aujourd'hui, samedi 11 avril 2020, confiné comme un peu moins de 5 milliards de personnes, tout a basculé.

Aux grandes pestes, au typhus, au choléra, au VIH... s'ajoute, en ce début de XXI^e^ siècle, le covid19. Un virus, donc, de la famille des coronavirus qui ont l'avenir devant eux et nous privent de l'insouciance qui, souvent, donne à l'existence un goût moins amer. Moment où l'autre devient une menace et où soi-même est une menace pour l'autre, un risque pour l'autre. Moment de l'altérité remise en cause, et où la communauté, fracturée depuis belle lurette, avoue qu'elle a toujours été une « communauté » des isolements, hier individualistes et égoïstes, aujourd'hui des reclus. Une léproserie mondiale s'était ainsi construite.

Rassemblements interdits. Filtrages. Contrôles. Check-point à l'entrée des pharmacies, des épiceries, des boulangeries et des petites surfaces (à l'enseigne des grandes) de proximité. Terrasse vide. Cafés et Bars vides. Musée, théâtre, salle de concert, lieux d'exposition… vides. Une crise sanitaire, bientôt déclarée « état d'urgence sanitaire » prit forme instantanément où le politique, au prétexte d'un danger létal, révéla son arsenal menaçant : arrestations, amendes, emprisonnement, surveillance numérique et reconnaissance faciale, drones déployés, couvre-feu… quelques semaines après que les rues, emplies de manifestants violemment réprimés, disaient l'hostilité à des réformes décidées par une majorité à l'assemblée qui dissimulait mal sa minorité au sein de la société.

Une aubaine ? Un coup d'état démocratique ? Un hold-up ? Une expérience totalitaire ?

Toutes les hypothèses sont permises, ou pour le dire autrement, aucune n'est à exclure depuis qu'ici et là, penseurs et intellectuels ont mis en débat la « représentativité de la représentation » parlementaire (nous reviendrons sous peu à la représentativité des représentations au théâtre).

Sur les causes de ce confinement, nous ne dirons rien ou presque. Sinon qu'il a pour origine un système monde où le goût des actionnaires pour la rentabilité et les dividendes, en même temps qu'il a imposé une mondialité et une globalisation dans l'organisation de l'économie et la nécessité d'un coût du travail à bas prix, a simultanément généré une fragilité et un appauvrissement des États, notamment des peuples. Et ce qui a été principalement fragilisé, c'est justement un rapport à la politique de ces États soumis d'abord, puis engagés, au service de logiques libérales dont ils se pensaient les maîtres et dont ils sont en fait les domestiques depuis que l'homo-economicus s'est substitué à l'animal politique.

Vraisemblablement, le développement urbain et l'inflation des métropoles (c'est-à-dire la désertification du reste du territoire) n'y sont pas étrangers non plus et les effets de compacité urbains (qui abritent les dispositifs de contrôle multiples, et entre autres policiers) auront contribué à la pandémie.

Et, évoquant brièvement ces causes, l'isolement, la rétention, l'incarcération, la concentration, l'emprisonnement, dit encore « le confinement », pourraient s'apparenter, *in fine*, à cette ville décrite par Zamiatine dans *Nous autres*.

Ville totalitaire, où une cloche de verre qui chapote la cité, enveloppe d'une fausse transparence la liberté qui, dès lors qu'elle veut être expérimentée, se heurte au mur de verre. Ou quand dictature et architecture se croisent ! Et que « la culture est remplacée par la propriété[1] » comme l'écrit Heiner Müller. Le même qui, commentant son monde, écrivait qu'il s'y déploie « une énergie suicidaire[2] ». La même que celle qui aura innervé son œuvre. Celle aussi qui semble avoir rattrapée le monde aujourd'hui.

Pour en revenir à ce qui est attendu d'un chercheur en esthétique et, *a priori* identifié par ses pairs comme un chercheur étudiant les esthétiques théâtrales, il y a, à l'endroit de ce séisme sociétal où rien des bâtiments ne s'effondre et où tout pourtant d'un système et de la vie des créateurs et des spectateurs s'écroule (combien de compagnies vont survivre à deux mois de confinement ? Combien d'intermittents vont perdre leurs indemnités chômage et

1 Heiner Müller, « Je voudrais voir Brecht au Peep show », *op. cit.*, p. 105. Müller écrit précisément en parlant de l'Ouest : « [...] ici la culture sera simplement remplacée par la propriété ». Prémonitoire même si aujourd'hui les notions « d'Est » et « d'Ouest » semblent obsolètes.

2 *Ibid.*, p. 113.

gagner la précarité ? Combien de lieux, menacés économiquement, ne se relèveront pas ? Combien de créations seront éliminées ?), il y a, donc, quelque chose à réfléchir qui relève encore de l'aléatoire et du transitoire.

Quelque chose à réfléchir qui lierait et articulerait l'aléatoire, le transitoire et l'actualité, laquelle se donne au prisme de l'idée de représentation d'une catastrophe ; et précisément d'une contagion, d'une contamination mortelle.

Quelque chose qui serait à penser à partir du théâtre, et de l'expérience que nous en avons faite, ces dernières années, en ne nous privant pas de son Histoire et de la mémoire que l'on peut en avoir.

Quelque chose, donc, qui poserait la question de la responsabilité du théâtre dans l'avènement de cet effondrement.

« Quelle est la responsabilité du théâtre dans ce qui arrive ? » pourrait ainsi être la question.

Question, au demeurant, irrationnelle. D'aucuns diraient proche d'une ineptie, puisqu'il semble bien difficile d'imaginer qu'il puisse y avoir un rapport de cause et de conséquence, dans la mesure où « pour tout le monde » l'énoncé privilégié sera « nous sommes victimes de… ».

Soit ! Mais en matière de recherche, et c'est le propre de la méthode qui gouverne à cette activité, il faut toujours, avant d'exclure une hypothèse, la vérifier.

Avant de se voir refuser toute pertinence, la question mérite d'être posée.

« Quelle est la responsabilité du théâtre dans ce qui arrive ? », disons-nous.

Non que cette question appelle ou nous enjoigne de chercher un bouc-émissaire bientôt présenté devant un tribunal qui s'empresserait d'exercer à son endroit un jugement moral ; mais plutôt de rechercher l'intention ou le projet d'une époque quant à l'usage qu'elle fait d'un art millénaire.

Soit, pour reprendre un titre de chapitre qui problématise l'art et la société, réflexion récurrente dans le *Sociologie de l'art* de Jean Duvignaud[3], peut-on établir que « l'art dans la société, la société dans l'art » nous livreraient quelques pistes fécondes à interroger.

Et, cela dit, nous livrant à cet exercice de réflexion, peut-être commencer par trouver « un point d'appui » comme le théorise Gao Xingjian[4] quand il cherche à comprendre le jeu de l'acteur. C'est-à-dire commencer par un rapport définitionnel de « l'aléatoire » et du « transitoire ».

Par « aléatoire », nous entendrons donc un ensemble livré à lui-même, sans directions. Quelque chose pris dans les vents, les flux et les reflux, les tournoiements, qui va au gré des poussées qu'exercent les forces du monde. Soit, un mouvement distant de toute idée, voire de tout rapport à l'idéologie, et qui ne tient aucun cap. La figure vraisemblable de cet « aléatoire » au théâtre pourrait être un Polonius devant le prince Hamlet lorsque ce dernier lui fait voir la forme qu'il veut dans le ciel qu'ils contemplent tous les deux.

Par « transitoire », nous évoquerons ce qui est éphémère, ce qui relève donc d'une temporalité courte dont on dira qu'elle est déterminée par les effets de mode. Soit quelque

3 Jean Duvignaud, *Sociologie de l'art*, Paris, Puf, 1967.

4 À ce propos, consulter l'étude de Yannick Butel, *Théâtralité de l'apparition. La scène et les encres de Gao Xingjian*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015.

chose qui s'inscrit dans un ensemble de changements pris dans des attractions diverses et éruptives.

Au théâtre, et pour demeurer au plus près des œuvres de Shakespeare, ce pourrait être la figure du peuple, devant le discours de Marc-Antoine, dans *Jules César*.

Entre l'un et l'autre, entre « l'aléatoire » et le « transitoire », la proximité est donc grande et pourrait se synthétiser sous le terme générique de « changement », car dans un cas comme dans l'autre, « aléatoire » et « transitoire » induisent une logique du changement. Changement, mutation, transformation… qui pour l'aléatoire relèveraient du déboussolement, quand pour le transitoire il participerait du renouvellement.

L'un l'autre évacuant la durée, l'orienté, la permanence, etc. ou pour le dire encore autrement, l'un l'autre correspondant à un état perpétuel de renversement. Un « effet girouette » si l'on veut.

Ajoutons pour finir avec notre « point d'appui » que ces « états » (« aléatoire » et « transitoire ») ne peuvent être obtenus que si une force s'exerce sur l'objet ou la chose qui y est soumis. Car il n'est d'objet ou de chose qui ne change sans recevoir une poussée qui lui est extérieure.

C'est la loi du mouvement de Newton énoncée dans son ouvrage *Philosophiae naturalis principia mathematica* de 1687. Théorie que l'on nomme aujourd'hui « mécanique newtonienne ». Rappelons l'énoncé originel de la première loi du mouvement : « Tout corps persévère dans l'état de repos ou du mouvement uniforme en ligne droite dans lequel il se trouve, à moins que quelque force n'agisse sur lui, et ne le contraigne à changer d'état ».

L'intérêt de cette citation étant vraisemblablement, entre autres, la notion de contrainte qui s'exerce sur « le corps » de l'objet.

Au terme de cette entrée en matière, il est ainsi possible, appliquant ces « définitions » aux pratiques théâtrales et à ses productions, d'imaginer le canevas suivant :

Le théâtre (cet objet/cette chose) est inscrit dans un aléatoire (un déboussolement) et un transitoire (renouvellement) parce qu'une force (une contrainte) s'exerce sur lui. Nous verrons ultérieurement quel nom donné à cette « force », mais déjà nous pouvons vraisemblablement lui prêter les traits d'un principe structurant puisque c'est cette force/cette contrainte qui inscrit le corps du théâtre dans un changement régulier et incessant.

Alors, les pratiques théâtrales comme les esthétiques théâtrales nous renseignent bien entendu sur le mouvement qui semble constant dans l'Histoire du théâtre.

Il serait trop ambitieux ici de revenir sur celui-ci, mais on peut toutefois souligner que l'histoire du théâtre a généré des genres pérennes (comédie, tragédie, drame, vaudeville, etc.) qui sont allés en se déclinant tout au long des époques. De même, l'histoire du théâtre a inscrit cet art dans des courants (réalistes, naturalistes, symbolistes, populaires, etc.). Et bien entendu, chacune de ces évolutions a généré des modifications de l'architecture théâtrale, a modifié le jeu de l'acteur, a réinventé le rapport du public à la scène… Régimes dramaturgiques, poétiques, scénographiques, esthétiques… ont ainsi muté tout en demeurant fidèles à des principes constants qui font du rêve, de l'imagination, de

la conscience en éveil, etc. les visées d'un art dévolu au regard, et au regard que l'on porte à la société. Là où s'imbriquent « l'art dans la société et la société dans l'art ».

Si l'on devait circonstancier notre propos à la seule seconde moitié du XX^e^ et XXI^e^ siècle, l'influence et l'apport majeur d'Antonin Artaud dans la perception et l'utilisation d'un langage théâtral, la dialectisation de la scène chez Bertolt Brecht, l'écho déterminant du Bauhaus sur la création artistique, l'affolement poétique qu'a introduit Beckett faisant porter son geste sur une dramatisation du langage, l'invention du théâtre documentaire par Peter Weiss… nous conduiraient à saisir les prolongements de ces origines, sur quelques pratiques plus contemporaines et performatives, entre autres, qui se sont développées et forment un ensemble que l'on regroupe sous le terme de « théâtralité ».

« Théâtralité » que Barthes, rappelons-le encore une fois et toujours, définissait quand il s'interrogeait sur le langage théâtral comme une manière « d'illimiter le langage[5] », emboîtant ainsi le pas à Antonin Artaud.

Et d'avouer, dès lors, et en définitive, que *L'Instruction* de Weiss trouverait un écho dans le travail radical de Markus&Markus[6] quand ils réaliseront *Ibsen : Gespenster* où ils proposent d'accompagner (et donc de représenter), « pour de vrai », la vieille dame Margot qui a fait le choix de mourir, et d'en finir. Se dire encore que le travail d'ellipses, de déconstruction et d'utilisation de chutes, récurrent au Théâtre du Radeau de François Tanguy et Laurence Chable, n'emprunte pas moins à Beckett le recycleur des matériaux délaissés par le théâtre des idées. Se plaire à imaginer que les textes et les mises en scène du groupe T'Chang de Didier-Georges Gabily, comme les expériences performatives et racinaires de Joseph Nadj, sont nourris de l'invitation à des expériences aventureuses dans le prolongement du Bauhaus, etc. Et voir dans les déambulations urbaines du brésilien Antonio Araújo du Teatro da Vertigem, dans la lignée d'Augusto Boal et José Celso Martinez Correa, un héritier de la pensée brechtienne et de la pratique artaudienne qui autopsie la jungle des villes. Regarder les marionnettes se déployant à la surface d'un cirque « chagallien » de la Compagnie La Pendue, avec Estelle Charlier et Martin Kaspar, dans *Tria Fata*, comme le reflet des « matériaux illimités » dont parlait Edward Gordon Craig qui rêvait « un art du théâtre dans toutes ses ramifications[7] » exprimant ici ce que plus tard Barthes en dirait quand il questionne la théâtralité. Voir enfin, entre autres, dans les campeurs de la cimenterie de la Déviation, à l'Estaque, de la compagnie En devenir 2 que dirige Malte Schwind, la détermination politique du Living Theater ; ou dans *La Chose* (libre adaptation de *Fin de partie* de Beckett) de Jean-Pierre Dupuy[8], présentée au fin fond d'une fabrique désaffectée, à une poignée de spectateur assis sur huit marches d'escalier d'un collège amianté (jauge réduite volontairement), l'idée d'un souci de théâtre affranchi de « ses marges bénéficiaires ».

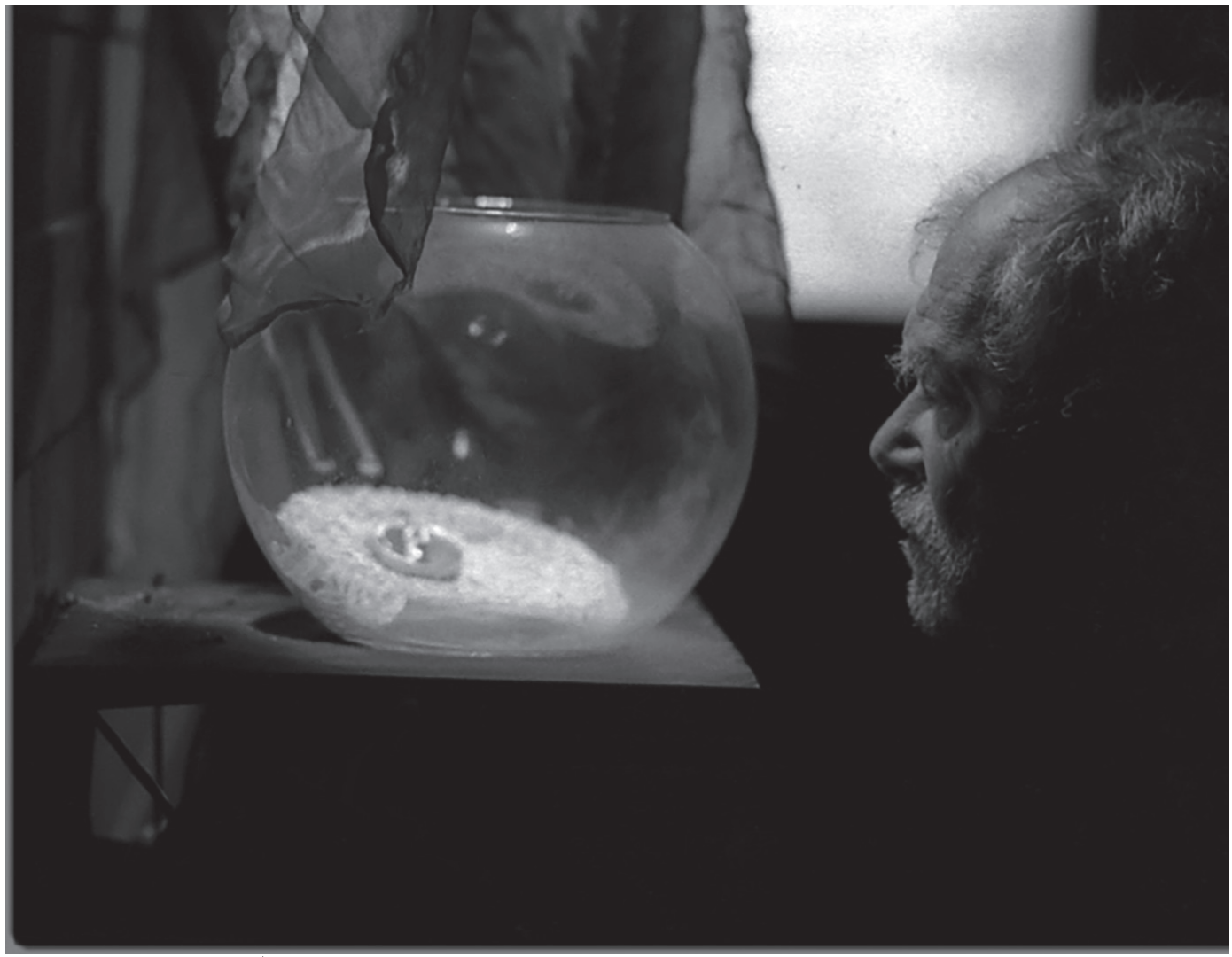
Et disant cela qui mériterait d'être étendu à d'autres, évoquant cela que nous ne développerons pas alors qu'il serait nécessaire ici de relever quelques noms d'acteurs (et parmi ceux qui sont inoubliables, les transes de Richard Cieszlak, ou le jeu évidé de Valérie Dréville), quelques noms encore de penseurs de leurs pratiques (Jerzy Grotowski,

5 Roland Barthes, *Sade, Fourrier, Loyola, Paris, Seuil, 1971, p. 10. La phrase complète est : « Ce n'est pas décorer la représentation, c'est illimiter le langage »*

6 Markus&Markus, *Ibsen : Gespenster, festival Premières à Karlsruhe, juin 2015.*

7 Edward Gordon Craig, « The London School of Theatrical Art », Londres, 1904, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, micro-film 100845.

8 Jean-Pierre Dupuy, ancien membre de Jeunesse et sports, camarade de route et acteur de François Tanguy, acolyte de Jean-Marie Frin à l'époque où ils jouaient ensemble *Les Bonnes* de Genet, en 1976, fondateur du Synavi (l'antithèse du Syndeac), aujourd'hui président de l'Insensé [http://www.insense-scenes.net/] et qui, à 80 ans, jouait encore dans *Soubresauts* de Tanguy, et, plus récemment Clov… alors que les tutelles normandes, depuis belles lurettes, lui murmurent qu'il faut qu'il prenne sa retraite et qu'au plateau, c'est toujours, si les décideurs en ceci et en « caca » (dirait Artaud) ne le comprennent pas, un éternel jeune homme, un militant en communisme des esprits, pour ainsi dire plus jeune dans son jeu, dans ses choix, dans ses mises en scène que beaucoup d'émergents déjà rattrapés par l'âge de l'institution à laquelle ils obéissent.



Jean-Pierre Dupuy dans le rôle de Clov. *Fin de partie* – Photographie : Guy Divetain ©

Vesvolod Meyerhold, Nekrosius…), nous rappelant au souvenir des metteurs en scène Klaus Mikael Grüber et Claude Régy engagés au service d'une idée dramaturgique de leur art… Peut-être avancer l'idée, trop simple bien sûr, parcellaire à l'image de ces choix qui ne rendent aucunement compte ni la diversité, ni de l'actualité (médiatique) que nous pourrions énumérer, qu'il y eut donc, chez ceux-là, un « engagement » qui les caractérise et nous permet de les désigner comme des « aliénés » à une pensée. Mot clinique celui-là, que le propos de Jack Ralite vient éclairer en rappelant Artaud : « Un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités[9]. »

« Engagement », disons-nous, ou encore geste qui marquerait une continuité, voire un entêtement salutaire qui, contre vents et marées – petites métaphores météorologique et maritime, ici, pour annoncer les forces qui s'exercent sur la création théâtrale – dit surtout et essentiellement un travail de la pensée chevillé à une direction qui n'est pas négociable, qui ne serait pas friable, pas monnayable et donc opposerait une résistance.

D'évidence, l'histoire du théâtre, pour peu qu'elle se représente autrement que sous la forme d'une succession de péripéties géniales, de spectacles et de créations qu'il ne fallait pas manquer (nous assure la critique)… se livre également sous la forme d'engagements reconnaissables via des formes esthético-poétiques théorisées, reconduites d'une année l'autre, d'un temps à l'autre, « hors temps » en définitive, ou pour le dire comme J.-B. Pontalis relevant d'une « cinquième saison » qui est celle des pensées, des combats, des engagements qui ne meurent pas, comme s'il n'y avait plus qu'une durée venue se substituer à un temps chronométré où le présent et le futur reprochent toujours au passé (lieu d'origine de l'engagement et du militant) d'être dépassé, et toujours vieux, trop vieux.

Que l'époque et ses décideurs – qui ne jurent que par la « jeunesse » depuis 1968 et ses événements de mai qui semblèrent, un temps, pouvoir remettre en cause une logique de progrès aliénée à un mode de consommation et de développement économique – puissent faire régulièrement le procès du « vieux » n'a rien d'étonnant.

De ces pratiques et de ces « vieux », donc, nous dirons que la nature de leur engagement les rend étrangers à l'aléatoire et au transitoire, et donc les exempte d'une responsabilité dans l'accomplissement de l'effondrement et de la catastrophe.

Mais le théâtre n'est pas là dans son entier et l'histoire peut aussi se commenter d'un autre point de vue.

Et on ne peut exclure, par exemple, de considérer que les travaux de Guy Debord sur la « société du spectacle », qui ont suivi ceux d'Horkheimer et Adorno sur l'industrialisation culturelle, ainsi que bien d'autres… sont autant de regards critiques sur l'organisation, la diffusion et la création des pratiques théâtrales étudiées au prisme de leurs connexions sociétales et économiques. Textes critiques qui nous renseignent sur une dérive où la conscience historique s'absente, voire annonce la grande mutilation.

« Quelle est la responsabilité du théâtre dans ce qui arrive, dans la catastrophe que l'on vit maintenant et ici ? » demandions-nous au commencement de notre exposé.

9 Karelle Ménine, *La pensée, la poésie et le politique, dialogue avec Jack Ralite*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2015, p. 15.

Catastrophe humaine et économique que l'on annonce aussi et peut-être plus importante que celle de 1929 qui jeta sur les routes la misère, le désarroi, la mort…

Et puisque ce qui touche aujourd'hui convoque le spectre d'hier, alors convoquons ceux qui l'avaient repéré.

À la manière de Karl Kraus qui dépouillait jour après jour, ici et là, dans la presse, les formules, les expressions, les sentences qui s'exprimaient et indiquaient la direction effroyable que prenait la société allemande ; à la manière de Victor Klemperer[10] également qui relevait la mécanisation de la langue… un détour par la presse, audio-radio-net, aujourd'hui, suffirait à comprendre que la « médiacrasserie[11] » ne relaie plus que le *scoop,* n'a en tête que le *buzz*, ne développe plus que le « *people* ». Et pour autant qu'on puisse en juger par les faits, tout un milieu théâtral y participe, s'y précipite.

Le magnifié d'un soir, en 2015, par une décoration aux Molières, avant d'être adoubé par Riester (on dirait le nom d'un *Thane* chez Shakespeare) se sent pousser des ailes et vole de plateau en plateau où il y piaille ses « je crois » (faussement modestes) qu'il confond avec un « je pense » (hypertrophié). Pâle gravure de « prodige » – après au plus, ou moins, quelques spectacles – qui n'ignore pas que c'est son tour et que son tour passera vite. Mais qu'importe, il joue le jeu et le jouant se fait compagnon de toutes les corruptions. Qu'il faille dire que la barrière entre « théâtre privé » et « théâtre public » c'est finalement la même chose[12] à l'ère du « en même temps[13] », et il y consent n'allant pas jusqu'à justifier son arbitrage par un « j'assume » qu'il imaginerait avoir la même force qu'un « j'accuse ».

Un autre, plus vieux, plus en vue, présentant son festival (qui est passé « sous le pont[14] ») n'en finit pas d'étaler, depuis sa prise de fonction, dans des éditos qui s'apparentent à des bulles épiscopales, son goût pour un théâtre de la communauté qu'il aimerait vraisemblablement religieuse. Apôtre de la foi peut-on penser que sa programmation soit étrangère aux idées de ce paroissien ? Et l'écoutant on songe à ce qu'en disait Gerald Stieg : « L'étalage éhonté de la sphère privée religieuse dans des médias qui sont tout à fait inappropriés pour cela est une préfiguration des pratiques les plus pernicieuses du striptease psychique qui nourrit le voyeurisme devenu aujourd'hui universel[15] ».

Un autre encore, un « héritier » dirait Pierre Bourdieu, rappelle sur un ton prophétique : « Nos politiques ne mesurent pas combien la culture peut être une arme[16] ». Paroles convenues que celles-là, voire déplacées, qui, dans la bouche d'un artiste nanti, reconduit d'une direction à une autre, croyant en ses propres chimères, doivent faire sourire les engagés et les militants du théâtre anarchiste[17] qu'il n'a jamais montés leurs préférant les valeurs sûres que sont les « classiques qui marchent » et les « auteurs auréolés ». Paroles mystifiantes qui donnent à penser au public, qui se rendra dans les centres commerciaux que sont devenus trop souvent les lieux de la décentralisation et les scènes nationales, qu'il est entré en résistance.

Dommage que personne ne monte, par exemple, *La Cage* de Pierre Descaves dédiée « aux désespérés pour qu'ils choisissent ». On pourrait y entendre Madeleine dire : « Les démoralisés ne raisonnent pas. Tu leur prêtes une réflexion suprême qui est encore de l'énergie[18]. »

10 Victor Klemperer, *La langue du IIIè Reich, Paris, Albin Michel, 1996.*

11 Il n'est pas dans notre propos de faire l'analyse des médias. Là-dessus on se reportera aux critiques de Jurgen Habermas, Régis Debray, Jacques Bouveresse, entre autres. L'invention d'un barbarisme vaut ici pour un commentaire critique sans appel, contraint par exemple, par la difficulté qui existe de faire survivre des revues plus exigeantes auxquelles il est préféré des « feuilles de choux » (métaphore qui ne doit exclure aucun média).

12 Dans un entretien du 10 décembre 2019 accordé à Eric Demey pour *sceneweb.fr*, voici un extrait de ce que déclarait ce que d'aucuns appellent le « prodige » de la scène : « Opposer public et privé est un débat démodé… Les dresser en frères ennemis ne mène nulle part. Cela fait des lustres qu'ils sont poreux… tant d'artistes sont allés de l'un à l'autre et depuis des décennies… Dans beaucoup de domaines, mais si nous restons dans celui de la comédie musicale, Planchon, directeur du TNP, était le metteur en scène d'origine pour Lily Passion, la comédie musicale de Luc Plamondon avec Barbara et Depardieu. C'est Jérôme Savary, directeur de CDN puis de théâtres Nationaux qui a signé la mise en scène de la légende de Jimmy, autre comédie musicale de Plamondon / Berger… Si je réalisais un film, si j'enregistrais un album, me poseriez-vous ces mêmes questions ? ». C'est ainsi que s'exprime le nouveau directeur du Quai des arts de la ville d'Angers. « Débat démodé » qui ne « mène nulle part », « porosité »… la faiblesse des arguments de celui qui se présente comme « un enfant du théâtre public » est alors augmentée d'une Histoire qui lui donnerait raison. Et d'ailleurs, il aura présenté *Starmania* à l'automne 2020. On s'amuse presque à la mise en place de cette dialectique naïve où la pertinence tient à « comme quelques-uns l'ont fait, alors je peux le faire aussi ». On aurait pu éventuellement attendre un esprit plus vif et autre chose du « prodige » comme l'a baptisé une certaine critique qui cherche éternellement les classements. Par exemple, qu'il défende ses choix autrement, parce qu'un acteur aurait une voix rare, un jeu totalement nouveau, etc. À lire si l'on veut sur [https://sceneweb.

fr/itw-thomas-jolly-opposer-les-modeles-de-theatre-public-et-de-theatre-prive-est-infecond/]. Consulté le 23 avril 2020.

13 Formule à laquelle recourt souvent Emmanuel Macron et qui lui vaut d'être caricaturé.

14 « Sous le pont » écrivons-nous cyniquement, puisqu'en 2020 les dispositions du gouvernement Macron au début du mois d'Avril, interdisent la tenue des festivals jusqu'à la mi-juillet. Le festival d'Avignon est alors annulé et, d'un point de vue économique : la profession va prendre le « bouillon » comme on le dit d'un naufrage. Au passage, ce naufrage contre lequel le directeur du festival aura lutté, ne s'est fait qu'en avançant l'argument économique. Remplir les salles, inonder la région et la ville d'Avignon de l'argent du public (on nous pardonnera pour la tournure triviale du récit) aura concurrencé sérieusement une rhétorique qui aurait pu repêcher les compagnies au plan esthétique et poétique. D'évidence, dieu aura abandonné son fidèle ! où le père aura tourné le dos à son fils… bref, on se souviendra que l'Église et le théâtre, ça n'a jamais été un couple vraiment fusionnel… Le covid, la science, auront simplement aidé à le rappeler.

15 Gerald Stieg, « *Delirium austriacum* oder Die Geburt des Adolf Hitler aus dem Geist des Schnadahüpfls », in *À la recherche de l'Austriacité*, Mélanges en hommage à Gilbert Ravy, Publications de l'université de Rouen, 2003, p. 18.

16 *Télérama*, entretien avec Fabienne Pascaud, 21.01.2019.

17 Relire et découvrir les trois volumes de *Au temps de l'Anarchie, un théâtre de combat, 1880-1914*, sous la direction de Jonny Ebstein, Philippe Ivernel, Monique Surel-Tupin, Sylvie Thomas, Paris, Séguier Archimbaud, 2001.

18 *Ibid.*, p. 83. (Tome 1). La pièce, jouée le 21 janvier 1898 au Théâtre Antoine, devait être présentée en représentation publique ultérieurement. Il n'en sera rien, puisque le « Grand » critique Francisque Sarcey la fera interdire au prétexte que « des idées pareilles ne peuvent s'exprimer qu'à condition de se trouver dans un chef-d'œuvre », *ibid.*, p. 58.

Il serait possible de multiplier ainsi les exemples, possible d'évoquer encore la multiplicité des compagnies, prise en otages ou ayant développé le syndrome de Stockholm, programmées éphémèrement sur ces plateaux qui viennent avec un projet lié/ aliéné à l'actualité ou un texte ancien qui sera forcément une allégorie de cette actualité[19]. Il serait possible de donner des noms, d'inventorier ces « grand-messes » que sont désormais les festivals et les saisons thématisés, etc.

Passons-nous de cela (la liste est trop longue), qui est constatable partout, au risque de prêter le flanc à l'accusation qui nous objectera le manque de preuves. Et rions à cet argument quand il suffit de détourner le nez de son nombril, pour savoir que ces « m'as-tu-vu » que nous épargnons ici sont repérables sans chercher.

Et le pire, peut-être, c'est qu'à l'instant où nous écrivons, combien d'élèves de ces écoles d'art où l'on forme les acteurs, dans le confinement qui caractérise l'époque, n'ont d'autres soucis que de mettre en ligne leur « je crois ». Écrivant des textes aussi poétiques que narcissiques, restituant leurs « états d'âmes » sur les réseaux sociaux, n'assiste-t-on pas à l'exposition de « Je-moisi » par leurs pères (qui les ont instruits à l'école) aujourd'hui en responsabilité des structures de la création ?

On peut imaginer Craig, se retournant dans sa tombe, lui qui, penseur d'une école expérimentale de théâtre destinées aux apprentis acteurs, se désolait alors qu'il avait trouvé un lieu à Florence « l'Arena Goldoni[20] » (une école « totalisatrice » disait-il), mais aucun élève pour mettre dedans.

Or ce premier ensemble qui relève, disons-le, d'un « populisme médiatique[21] » comme l'écrirait Étienne Balibar citant Giacomo Marramao, apparentent ces « amis du théâtre » à une clique, toujours première à dénoncer cet état de fait tout en en profitant, et elle m'apparaît donc comme soumise à l'aléatoire et au transitoire.

Non seulement elle a intégré les lois qui règlent ce petit monde, mais elle s'y offre et s'en nourrit. Et épousant ce monde, elle en a adopté les codes esthétiques et poétiques qui sont soumis à la demande qui lui est faite : « produire des œuvres programmables[22] », afin d'assurer la conquête de l'audience.

Être divertissant, être indocile mais pas trop, être dans le record, être dans le renouvellement constant… soit des produits qui apparentent les pratiques théâtrales les plus visibles et soutenues à des *start-up* soumises aux lois du marché. Oui, « être dans le marché » au risque d'en exacerber les formes les plus violentes quand, devant le tableau où s'empilent les petites annonces rédigées à la main qui jouxte la billetterie du cloître Saint Louis, s'organise dans le public, le marché noir des places à vendre et à acheter de productions dont on voudrait ou pas faire l'expérience.

Signe des temps, *in fine*, où se rendre au théâtre ne veut plus dire faire une expérience, mais être certain d'épuiser son capital libidinal devant un « chef d'œuvre » qui ressemblera à ce qu'en pourrait dire le ministre de la Culture : « Les classiques de demain sont les textes qui s'écrivent aujourd'hui[23]. » Phrase pleine de bon sens, pourrait-on croire, si en définitive, l'idée de « classique » pour parler de ce qui aujourd'hui fera demain, n'était

pour le moins anachronique, voire obsolète, et ne renvoyait également à cette espèce de classement qu'affectionne l'époque.

Mais bref, sur la scène de ce qui participe d'une scène libérale obéissant aux règles du marché, l'esthétique du clinquant et du oisif (surtout « ne pas faire d'effort » aux antipodes donc de « demander un travail au spectateur ») est devenue monnaie courante. Ainsi assiste-t-on au développement d'un « théâtre facile » qui dialectise une réalité appauvrie comme l'époque encourage aussi à récupérer un « argent facile ».

Et comme l'écrivaient Horkheimer et Adorno, « ce qui est nouveau, ce n'est pas que l'art est une marchandise, mais qu'aujourd'hui, il se reconnaisse délibérément comme tel, et le fait qu'il renie son autonomie en se rangeant fièrement parmi les biens de consommation confère son charme à cette nouveauté[24] ».

Un « charme » oui, sans doute, mais comme l'a rappelé François Gantheret dans le sous-titre de l'un de ses essais, « un charme totalitaire[25] », puisque ces esthétiques et leurs géniteurs exercent un pouvoir d'exclusion non négligeable, une domination culturelle et pour tout dire une hégémonie, sur ceux qui se risquent à faire autrement.

Dès lors, la pratique théâtrale calquée sur le système invasif qui structure l'économie libérale (un ensemble d'effets girouette) en fait, comme l'écrit Gantheret en appelant à Verlaine, de la « littérature ». Je cite :

> "littérature" : le mot prête à l'ambiguïté. Dans le langage courant, il peut signifier parole convenue et stérile, vain bavardage, ainsi Verlaine l'entend-il dans la chute du dernier vers de *L'Art poétique* : « et tout le reste est littérature », pour l'opposer à la singularité vivante et créatrice de la poésie[26].

Alors, au terme de notre exposé, il n'y a aucun doute sur la réponse à la question que nous posions : « Oui, l'organisation du spectacle vivant calqué sur le système qui règle la production économique, obéissant à ce que nous venons de décrire, n'est pas étranger à la catastrophe et à l'effondrement qui touchent le monde en ce printemps 2020. »

Peut-être parce que, à l'évidence, comme Jack Ralite le confiait : « le théâtre n'est valable [...] utile aux hommes que s'il secoue ses manies collectives, lutte contre les scléroses, lui dit comme le père Ubu : Merdre[27] ». Et donc que les pratiques que nous venons de décrire succinctement ont trop souvent oublié de dire « Merdre ».

Peut-être parce que, à l'évidence, aussi, le théâtre et « cette société ne croit pas à l'imaginaire, au rêve, elle le vend seulement[28] ».

Et disant cela, il est vraisemblable que ceux qui voudront justifier leurs pratiques avanceront qu'il est aujourd'hui difficile d'échapper aux contraintes économiques et à ses modèles de développement. Ne doutons pas qu'ils argumenteront aussi en avançant qu'il n'y a là, chez eux, qu'ouverture d'esprit pour conquérir de nouveaux publics (respectant ainsi les consignes ministérielles), quand nous supposerons qu'il y a seulement « ouverture au marché ».

Soit, mais comme le rappelle Étienne Balibar, « Tout de l'économie est politique, mais aussi tout de la politique est économique[29]. »

19 On peut s'attendre dans les mois qui viennent à une inflation de créations autour du covid, de la pandémie, de la contagion, peut-être parfois une critique de la société telle qu'elle s'est construite... Mamamia ! ça applaudit déjà au spectacle de notre misère.

20 Edward Gordon, *School for the Art of the theatre, Preliminary Prospectus*, Londres, mars 1913[e], exemplaire annoté de la main de Craig, Bibliothèque nationale de France, Département des arts du spectacle, Fonds Edward Gordon Craig, Prospecus Forms, 1906-1914.

21 Étienne Balibar, *Europe, crise et fin*, Lormont, éd. Le bord de l'eau, 2016, p. 52.

22 Jean-François Lyotard, Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art, Leuven, University Press, 2012, p. 176.

23 « 2068, l'odyssée du théâtre français », propos de Franck Riester recueillis par Fabienne Darge (Strasbourg (Bas-Rhin), envoyée spéciale) dans Le Monde| 22.10.2018

24 Max Horkheimer, Theodor Adorno, *La dialectique de la raison*, trad. Eliane Kaufholz, Paris, Gallimard, 1974, p. 166-167.

25 François Gantheret, *Les multiples visages de l'Un, le charme totalitaire*, Paris, PUF, 2013.

26 *Ibid.*, p. 103.

27 Karelle Ménine, *La pensée, la poésie et le politique, dialogue avec Jack Ralite... op.cit.*, p. 66-67. Et d'ajouter que si cette phrase s'entendait comme celle qui concernait le spectateur, aujourd'hui, c'est le théâtre qui devrait se l'appliquer à lui-même.

28 *Ibid.*, p. 69.

29 Étienne Balibar, *Europe, crise et fin... op. cit.*, p. 54.

Il nous reste donc, dans les temps qui reviendront et nous libéreront de ce théâtre étranger à tout engagement… Il nous reste donc à penser, éloignant les spectres de ces nuits inutiles, un retournement esthétique et poétique qui ne viendra peut-être que du sursaut du public qu'il faudra non pas « re-conquérir », comme on l'entend maintenant, mais à « construire » à partir d'artistes « organiques[30] » comme aurait pu les nommer Antonio Gramsci.

Artistes nomades, campeurs des lieux intermédiaires et autres responsables[31] de lieux accueillants, ayant fait le choix d'un théâtre qui inquiète plus qu'il ne divertit ; d'un théâtre qui, dans son déploiement et au-delà de la scène, pense le sens du monde plus qu'il ne veut traiter épisodiquement, aléatoirement et transitoirement du « monde du sens » comme s'y prêtent trop souvent les caricatures (dont nous protégeons l'anonymat) que nous venons d'évoquer.

C'est eux que nous devons soutenir contre la permanence aveugle, la défaite de la pensée, l'abrutissement festif et la corruption de la scène. Eux qui, par leurs pratiques sous-évaluées par le politique et les « intellectuels m'as-tu-vu » – ces « commis » dirait encore Gramsci – luttent contre l'écriture de l'effacement de l'Histoire. Sauf à donner raison à Jean-Pierre Léonardini, lequel écrit : « Quant au théâtre, vous verrez on finira par un *haïku*[32] ».

C'est avec eux qu'il est encore possible d'imaginer la *Rencontre* dont René Char prévient : « Le monde contemporain nous a déjà retiré le dialogue, la liberté, l'espérance, les jeux et le bonheur. Il s'apprête à descendre au cœur même de notre vie pour éteindre le dernier foyer, celui de la rencontre[33] ».

« Rencontre », et « rang contre » dès lors que la pratique théâtrale redeviendra ce qu'elle n'aurait jamais dû abandonner ou qui est trop rarement exposé, un moment où l'Histoire est mise en tension, ou une expérience qui « aurait pour fonction de soulever la pesanteur du réel, sa massivité, sa compacité[34] » dirait Miguel Abensour…

Soit le retour du Gai Théâtre.

30 Il faudrait avoir le temps de revenir à la lecture des *Cahiers de prison* d'Antonio Gramsci, notamment les passages qui concernent « la construction de l'hégémonie » et le distinguo qu'il fait quand il traite de la figure de l'intellectuel technicien (rural, urbain, traditionnel). Et ce qu'il envisage comme une issue quand il parle des « intellectuels organiques ». À savoir, des intellectuels indépendants des structures sociales que les intellectuels servent trop souvent, indépendant aussi de l'autonomie qu'ils revendiquent, pour retrouver les formes d'engagement nécessaires à toutes perspectives de luttes et toutes nouvelles formes de pensée. Recourant à cette pensée pour définir l'artiste, c'est cela que nous invitons le lecteur à réfléchir.

31 On lira avec beaucoup d'attention l'entretien « Simuler l'imaginaire pour réinventer nos vies » sur la crise que traverse le théâtre, à l'heure de cette pandémie, accordé par Joris Matthieu à Léna Martinelli, directeur du Théâtre Nouvelle Génération-Centre dramatique national de Lyon. [http://lestroiscoups.fr/entretien-avec-joris-mathieu-directeur-du-theatre-nouvelle-generation-centre-dramatique-national-de-lyon/], consulté le 19 avril 2020.

32 Jean-Pierre Léonardini, *Qu'ils crèvent les critiques*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2018, p. 185.

33 René Char, *Recherche de la base et du sommet*, Paris, Gallimard, 1971, p. 35.

34 Miguel Abensour, *L'homme est un animal politique*, Paris, Sens & Tonka, 2013, p. 185.