

Sous la direction de

CATHERINE COURTET, MIREILLE BESSON, FRANÇOISE LAVOCAT & ALAIN VIALA

Mises en intrigues

« Rencontres Recherche et Création » du Festival d'Avignon

CNRS EDITIONS



Sous la direction de Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat et Alain Viala

Mises en intrigues

Préface d'Olivier Py

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche - 75005 Paris

Cet ouvrage est issu de la 2e édition des « Rencontres Recherche et Création », organisées les 9, 10 et 11 juillet 2015, par l'Agence Nationale de la Recherche et le Festival d'Avignon dans le cadre des Ateliers de la pensée, en partenariat avec le ministère de la Culture et de la Communication, l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, l'Alliance Athena, SACEM-Université, l'ADAMI, le Centre national du théâtre, la Bibliothèque Nationale de France (BnF), le Collegium de Lyon-Institut d'études avancées, la Maison Française d'Oxford, l'Université d'Oxford, l'Université libre de Bruxelles, le département de Romance Languages and Literatures de Harvard University, la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), European Cooperation in Sciences and Technology (COST), Philosophie Magazine et France Culture.

© CNRS ÉDITIONS, Paris, 2016 ISBN: 978-2-271-09193-2

Préambule

Cet ouvrage est issu de la deuxième édition des « Rencontres Recherche et Création » organisée par l'Agence Nationale de la Recherche et le Festival d'Avignon, les 9, 10 et 11 juillet 2015.

Grâce au financement de projets de recherche dans les différents secteurs disciplinaires, l'ANR contribue au développement des sciences et des technologies, mobilise les équipes au service d'enjeux stratégiques, accélère la production et le transfert de connaissances en partenariat, favorise les interactions pluridisciplinaires et le décloisonnement, facilite l'établissement de collaborations européennes et internationales. Depuis 2010, l'ANR est aussi le principal opérateur des Investissements d'Avenir dans le domaine de l'enseignement supérieur et de la recherche.

Dès 2005, l'ANR a financé de nombreux projets sur la création et les arts, les cultures et les langues, les systèmes symboliques et le fonctionnement de l'esprit humain – autant de domaines d'excellence de la recherche française en sciences humaines et sociales et en sciences cognitives. Des appels d'offres spécifiques ont été ainsi mis en place sur les thèmes suivants: «La création: acteurs, objets, contexte»; «Emotions, cognition, comportement »; « Emergence et évolutions des cultures et des phénomènes culturels ». Les travaux conduits ont confirmé la richesse du potentiel de recherche et la diversité des thèmes abordés. Ils ont aussi fait apparaître l'émergence de nouvelles configurations disciplinaires et collaborations interdisciplinaires confirmant ainsi le caractère fédérateur de ces questions. Enfin, le thème «Création, cultures et patrimoines » demeure un des axes prioritaires du défi «Sociétés innovantes, intégrantes et adaptatives » du Plan d'action de l'ANR, depuis 2014.

Dès sa naissance, le Festival d'Avignon a été un lieu de réflexion aussi ouvert qu'exigeant. Les Ateliers de la pensée étaient un forum tout désigné pour réaffirmer le lien entre recherche et création. A l'ombre des platanes du site Louis-Pasteur de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, dans cette grande agora à ciel ouvert, le débat s'est engagé entre le public et les artistes, les penseurs, les journalistes ou encore les politiques. L'écoute attentive et l'esprit critique répondaient ainsi aux paroles et au jeu des scènes et des plateaux du Festival.

Grâce à l'expérimentation de nouveaux modes de dialogue et de coopération entre artistes et chercheurs et entre différentes disciplines, les «Rencontres Recherche et Création» contribuent à ouvrir de nouvelles perspectives de recherche et à favoriser les échanges entre les différents courants de la recherche internationale et les acteurs culturels, économiques ou sociaux. Le thème de la création et la culture suscitent des questions fondamentales qui fédèrent de nombreux travaux de recherche tant en sciences humaines et sociales qu'en sciences et neurosciences cognitives. Aussi, les Rencontres contribuent à valoriser les travaux de recherche financés par les programmes de l'ANR et des Investissements d'Avenir sur ces thèmes.

Ces Rencontres mettent en résonance les formes d'écriture contemporaine avec les relectures des auteurs classiques, la danse ou la performance avec les recherches actuelles en histoire, sociologie, anthropologie, linguistique, philosophie, études théâtrales et littéraires, psychologie sociale et expérimentale, sciences et neurosciences cognitives. Ce dialogue entre artistes du Festival et chercheurs a permis d'explorer maints aspects du processus de création et de réception des œuvres, d'envisager la création, le théâtre, le spectacle, la fiction à la fois comme interrogation esthétique et comme démarche de connaissance.

L'édition 2015 a réuni vingt-six intervenants de différents pays du monde et près de 400 participants. Le programme

qui alternait les interventions des chercheurs, des artistes et des extraits d'œuvres était organisé autour de quatre grands thèmes:

- Pouvoir, morale et séduction Questionner l'ordre du monde
- Mises en intrigues Règles et rôles, croyances et raisons...
 - Corps en présence Gestes, rire, conscience
- Verbal, non verbal Un texte, un monde, des histoires Le projet des « Rencontres Recherche et Création » a été concu par Catherine Courtet pour l'ANR et Paul Rondin pour le Festival d'Avignon. Portées par le département sciences humaines et sociales de l'ANR et le Festival d'Avignon, ces Rencontres doivent également beaucoup aux membres du comité scientifique et artistique ainsi qu'aux partenaires associés: le Ministère de la Culture et de la Communication, l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, l'Alliance Athena, SACEM-Université, l'ADAMI, le Centre National du Théâtre, la Bibliothèque nationale de France (BnF), le Collegium de Lyon Institut d'études avancées, la Maison Française d'Oxford, l'Université d'Oxford, l'Université libre de Bruxelles, le département de Romance Languages and Literatures de Harvard University, la Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG), European Cooperation in Sciences and Technology (COST), Philosophie Magazine et France Culture.

Ces Rencontres sont le fruit d'une collaboration chaleureuse entre l'ANR et l'équipe du Festival d'Avignon, qui a su mobiliser les artistes programmés dans l'édition 2015. L'ANR tient à remercier Paul Rondin, directeur délégué du Festival d'Avignon, pour son engagement dans la conception et la mise en œuvre de cette initiative. Celle-ci n'aurait pas vu le jour sans le soutien d'Olivier Py, directeur du Festival, et d'Agnès Troly, directrice de la programmation. Nous remercions également Véronique Matignon pour son accompagnement toujours bienveillant et efficace.

Les Rencontres ont également bénéficié de l'appui d'Emmanuel Ethis, président de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse et Damien Malinas, vice-président, qui ont généreusement accueilli les Ateliers de la pensée. Bruno Tackels, de la Direction générale de la Création Artistique a apporté son appui au sein du ministère de la Culture et de la Communication. Au sein de l'ANR, Michael Matlosz, président directeur général de la l'ANR a soutenu avec enthousiasme la réalisation du projet, de même que François Héran, responsable du département sciences humaines et sociales. Enfin, l'équipe de direction de la communication de l'ANR, en la personne de Nicolas Ehrbar et de Jennifer Cercley, ainsi que Maly Sy-Merat se sont mobilisé énergiquement pour la mise en œuvre de cette manifestation.

Enfin, l'ANR et le Festival d'Avignon souhaitent remercier tout particulièrement pour leur contribution à l'édition de l'ouvrage issu des Rencontres: Mireille Besson, directeur de recherche au CNRS en neurosciences cognitives, Aix-Marseille Université, Françoise Lavocat, professeur de littérature comparée à l'Université Sorbonne Nouvelle, Alain Viala, professeur de littérature française à l'Université d'Oxford.

Préface

Olivier Py, directeur du Festival d'Avignon

Une fois de plus les « Rencontres recherche et création » du Festival d'Avignon et de l'ANR ont prouvé que l'on pouvait penser à partir du théâtre. Non seulement penser le théâtre mais convoquer à partir de l'objet théâtre des champs de recherches éloignés les uns des autres et pourtant convergents. C'est Avignon tout entier qui devrait répondre à cette exigence, considérer le théâtre comme une forme de pensée en soi, différente de toutes les autres formes discursives et dont la spécificité est de n'en avoir aucune. Le théâtre pense d'abord dans l'ouverture, c'est pourquoi il peut armer toutes les recherches, toutes les hypothèses, toutes les démonstrations. Par essence, le théâtre ne sait pas ce qu'il dit, il attend que la parole de l'autre le lui enseigne. Le silence de la salle est son sens original avant que la dispute et les échanges de l'après-spectacle ne réinventent le spectacle.

Shakespeare a particulièrement inspiré les penseurs, dans un Festival qui lui a fait une place d'exception. Dans un impressionnant effet de miroir, Benoît Monin interroge les rapports entre exclusion sociale et expression des sentiments. Ce n'est pas seulement le regard de l'autre mais le regard de l'autre regardant l'autre qui permet de comprendre ce mystère de l'identification du monstre en tant que monstre: le miroir n'est pas seulement un espace réflexif, il crée du lien social. L'émotion possède une part culturelle que le théâtre n'en fini pas de modeler.

Encore, plus directement inspiré de Shakespeare, George Vigarello montre que la masculinité aussi est une construction culturelle que le théâtre déconstruit, opposant la virilité de la parole à celle de la guerre. C'est une des origines du théâtre occidental qui est ainsi dévoilée.

Yan Brailowsky s'appuyant sur les mises en scène de *Richard III* et du *Roi Lear* montre que les questions de classes, déjà présentes dans le théâtre élisabéthain, sont aisément transposables à la société d'aujourd'hui. On découvre que dans les pièces de Shakespeare le sauvage n'est pas nécessairement celui qu'on croit et que donc l'horizon moral de ce théâtre ne va pas sans dialectique.

Dans une partie moins concernée par les personnages que par les rouages du récit s'inspirant des vertigineuses fictions réelles du groupe estonien N099, Patrick Boucheron s'interroge sur les méthodes qui permettent à l'historien de s'approcher des faits du passé, en rappelant qu'à tout moment les bifurcations de l'histoire sont possibles et que le cours des choses n'est jamais fatal. Dans l'histoire pas plus que dans le théâtre, rien n'est joué d'avance.

Quels livres plus essentiels que ceux de la Torah pour illustrer un propos similaire? Thomas Römer montre les liens étroits entre messianisme religieux et poétique et utopie politique. Il n'y a pas de nation sans récit: ce sont les histoires qui font l'Histoire.

Alain Clémence rapproche la croyance et la connaissance, en montrant qu'il y a parfois une intuition poétique à l'origine de l'investigation scientifique. C'est à l'image de toute l'entreprise de nos Rencontres, qui est de croiser les intuitions communes des artistes et des scientifiques et d'en faire un faisceau d'hypothèses.

La vie quotidienne est aussi pleine d'histoires qui circulent et s'échangent. Comment le travail s'approprie-t-il la fiction et comment la fiction redéfinit-elle le travail? Marie-Anne Dujarier entre dans une *terra incognita*, celle des représentations de leur travail par les salariés eux-mêmes, à la fois pris « au jeu » et éprouvant un plaisir ludique dans l'accomplissement de leur tâche.

Un champ plus étrange convoque l'ethnographie des marchés parisiens: Virginie Milliot examine les conversations, les confidences inopinées, les objets de transaction et prouve que la langue est toujours liée à l'argent et l'argent à la langue. Là aussi, l'homme de théâtre qui vend une parole s'interroge sur la tarification de son exercice de langage.

Platon et sa *République* ont changé le Festival de l'été 2015. Rendez-vous gratuit et fondateur, ce spectacle a ravivé les rapports entre le dialogue citoyen et la tragédie. Martin Puchner analyse l'origine de l'opposition entre poétique tragique et dialogue conceptuel qui aujourd'hui encore enferme séparément la pensée du théâtre et la philosophie.

Enfin, Olivier Saccomano tente de définir ce que serait un théâtre d'expérience, un théâtre d'hypothèses tant pour le jeu des acteurs que pour le regard des spectateurs; il dit en quoi l'art théâtral ne saurait être autre qu'empirique.

Le corps muet ou parlant est toujours convié dans les Rencontres d'Avignon. La chorégraphe Emmanuelle Vo-Dinh en marge de son spectacle déplie sa pensée, son esthétique de la répétition et sa nécessité de contrainte pour saisir la vérité des corps.

Kai Alter pose une question aussi vieille que la philosophie: pourquoi rions-nous? Mais rarement une étude n'avait mis à ce point en parallèle les fonctions physiologiques du rire avec le mystère que constitue cette éruption d'humanité. Le mystère n'en est que plus essentiel, nous savons mieux comment nous rions, le lien du rire, du souffle et de la voix. Nous n'avons plus qu'à essayer de comprendre ce qui nous rend, le temps d'un rire, si profondément humain.

Savoir si le festival est fait de mots ou de gestes ou d'actes a toujours animé le débat d'Avignon. Valère Novarina, qui construit des cathédrales de souffle, dit que l'organe le plus parlant est la main... Il se rapproche en cela des recherches de Jacques Vauclair qui va à l'origine même du langage. On apprend ainsi, par le langage des primates et des petits

enfants, que le geste est, peut-être, à l'origine du mot; l'idée d'une langue construite d'abord sur le cri du nouveau-né se transforme. Plus complexe, plus dense, la forêt des origines du dire nous invite à nous perdre.

Ruth Rosenthal et Xavier Klaine, dont le théâtre est éminemment politique, proposent un croisement des disciplines entre performance, musique et danse, jeux d'écrans, sons et images du réel, pour démasquer les violences inavouées de la société occidentale à l'encontre de l'attention et de la pensée, du corps et ses désirs.

Avec Racine et Beckett, le théâtre, pour Marie-Laure Ryan, est source de questionnement ontologique; les mondes du théâtre aident à comprendre ce que nous appelons monde. Tout monde est entouré des mondes possibles, le monde du théâtre se nourrit d'utopies dont les racines atteignent le cœur du réel.

Et c'est la tragédie qui conclut et recense toutes les questions politiques: Thomas Hunkeler revient sur la notion de chœur en scène comme figuration du collectif, véritable résolution harmonique de tous ces débats.

Le mot d'intrigue sera donc le mot qui titre ce kaléidoscope de pensée, quelle audace! L'intrigue n'a pas bonne presse. En politique, elle est vulgaire, autant qu'au théâtre, pourtant nous ne pouvons faire sans elle: les intrigues, avec leur connotation de secrets celés, sont, avant la fiction, une sorte de théâtre nécessaire, inconscient de lui-même, en attente de formulations, de définitions, de dénominations. L'intrigue parle, elle révèle l'ensemble de la composition d'une société. Comme un courant électrique, l'intrigue traverse les mondes et passe librement de l'imaginaire au concret.

Il ne reste plus qu'à souhaiter que ce titre provocateur donne envie d'être contaminé par la pensée née du théâtre...

Introduction

Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat, Alain Viala

La « révolution humaine », c'est-à-dire l'émergence du langage (il y a probablement entre 150 000 et 250 000 ans), est fortement liée au développement des capacités cognitives telles que la mémoire, l'attention, la catégorisation, l'intentionnalité, la représentation et la compréhension des intentions d'autrui, ou encore l'usage d'outils sophistiqués. Les travaux les plus récents dans les domaines des sciences et des neurosciences cognitives, de la psychologie du développement, de la linguistique et de la primatologie ouvrent des perspectives nouvelles pour l'étude de la communication humaine en tant que système intégré. Ils mettent en évidence une forte interdépendance entre activité cognitive, langage, gestuelle et motricité. Ces travaux montrent l'importance des interactions qui se produisent dans les situations naturelles de communication au niveau du comportement mais aussi de la dynamique de l'activité cérébrale qui tend à se synchroniser sur un même rythme lors de l'échange d'informations entre deux ou plusieurs individus. Ainsi, dans le développement de l'enfant comme dans celui de l'humanité, les formes d'expression les plus anciennes, les expressions faciales, les postures et les gestes, les rires coexistent avec un système linguistique très élaboré dans lequel le récit et la culture permettent les apprentissages les plus sophistiqués. Ces travaux de recherche rejoignent ainsi les arts du corps et de la parole. Ils mettent en évidence l'importance de l'étude du langage en actes, dans les situations naturelles de communication aussi bien que dans le théâtre, la danse, les arts de

la scène et la fiction. Ils apportent sans cesse des éléments nouveaux permettant d'explorer les liens indissociables entre langage, culture et développement humain.

Si le récit est un marqueur du développement des capacités de langage, les notions de récit et de mise en intrigue traversent également de nombreuses disciplines des sciences humaines et sociales. Le récit historique reconstitué à partir des traces et des connaissances du passé, ou encore la mémoire collective nourrie de croyances, de symboles, de repères – parmi lesquels, les œuvres d'art, les monuments... – jouent un rôle déterminant dans la sociogenèse des représentations et dans l'environnement nécessaire à la socialisation de tout individu. Les travaux en histoire des religions qui situent les textes fondateurs dans le contexte politique de leur rédaction et dans la pluralité de leurs interprétations, la psychologie sociale qui se penche sur l'articulation entre les croyances et les connaissances scientifiques, illustrent les aspects divers et variés de l'importance du récit. Les règles du jeu qui définissent les rapports sociaux, les formes de civilités, le récit de soi constituent des points d'entrée pour appréhender les coopérations et les échanges entre individus. Ils sont autant d'exemples qui montrent la centralité des notions de récit, de rôle et de jeu pour comprendre les fondements, le développement et l'organisation des sociétés humaines.

Les recherches dans le domaine de la littérature et du théâtre mettent en évidence la dimension axiologique de la fiction. Les fictions sont des mondes constitués de valeurs. Elles proposent des modèles et des normes de comportement, modélisent les croyances d'une société; elles accompagnent les mouvements de bascule d'un régime de sensibilité à un autre et souvent y contribuent, en ouvrant l'accès à des mondes possibles qui font faire aux lecteurs et aux spectateurs des expériences de pensée inédites. Les fictions enrichissent l'expérience humaine sur le plan des affects et des relations intersubjectives, en exerçant l'aptitude à

l'empathie et la capacité à deviner les pensées et les intentions d'autrui (ce que l'on appelle la théorie de l'esprit).

Dans cet ouvrage, les réflexions des auteurs, des metteurs en scène et des chorégraphes sur l'écriture, sur le choix des matériaux et de la forme même du spectacle, sur leur compréhension des textes et leur manière de travailler avec les acteurs ou les danseurs sont confrontées aux travaux d'historiens, de sociologues, d'anthropologues, de philosophes, de spécialistes d'études littéraires et théâtrales, de psychologie sociale ou de sciences et neurosciences cognitives.

L'histoire des sensibilités, des religions ou des formes théâtrales, l'observation du travail et des civilités urbaines, les conditions d'émergence du langage humain, l'étude des comportements, des normes sociales et des formes de communication humaine entrent en résonance avec la pensée des créateurs et avec les œuvres elles-mêmes. La deuxième édition des « Rencontres Recherche et Création » ¹, dont cet ouvrage est issu, montre encore combien cette confrontation est porteuse de questionnements fondamentaux que les sciences ne cessent d'explorer sous des perspectives nouvelles.

Récit et mise en intrigue sont cette fois au cœur de ces rencontres. Fondement commun pour des groupes sociaux, support de la construction des identités individuelles, le récit est le moyen pour l'homme de s'approprier la durée. Mais le récit ne se résume pas à un exposé de faits suivant un ordre chronologique : les faits sont ordonnés selon un point de vue, et entrent dans un ordre où la succession même est chargée de conséquences. En un mot, le récit met les faits en intrigue.

Cet ouvrage, qui rassemble les contributions d'artistes programmés lors de l'édition 2015 du Festival d'Avignon et de chercheurs issus de différentes disciplines et de diffé-

^{1.} La 2e édition des « Rencontres Recherche et Création », organisée par l'ANR et le Festival d'Avignon, s'est tenue les 9, 10 et 11 juillet 2015 à Avignon.

rents pays, est organisé autour de quatre grands thèmes : pouvoir, morale et séduction – questionner l'ordre du monde ; récits et fiction, croyance et raisons ; corps en présence ; verbal, non verbal.

QUESTIONNER L'ORDRE DU MONDE: POUVOIR, MORALE, ET SÉDUCTION

À travers des histoires de rois, Shakespeare questionne l'ordre du monde en offrant un terrain d'interrogations sans fin sur les arrangements entre pouvoir, morale et séduction. Les émotions éprouvées face à une situation, le jugement moral porté sur autrui à partir de ces émotions, la transformation historique de la représentation de la virilité, l'affrontement entre le sauvage et le courtisan sont autant d'entrées pour éclairer ces arrangements. L'histoire culturelle, les études théâtrales et la psychologie sociale dialoguent avec les questionnements soulevés par la mise en scène.

Richard III constitue un cas singulièrement révélateur qui permet d'interroger l'ordre du monde et sa mise en récit. Ce roi est cruel, manipulateur, assoiffé de gloire et de puissance, mais aussi en quête d'amour, à la limite de la folie, hanté par les spectres et poursuivi par la mort. Mais il ne serait pas sans son entourage avide de privilèges et de pouvoir en retour de son obéissance ou de sa trahison...

Lady Ann vient de perdre son père et son beau-père, encore éplorée auprès du cadavre de son mari, elle cède à l'insistance du duc de Gloucester, futur Richard III, et accepte de devenir son épouse. Comment comprendre les raisons de celle qui se rend à l'instigateur du meurtre de ses parents? Au-delà des motifs que peuvent représenter la perte de la richesse et d'une position influente, le revirement de Lady Ann reste difficilement compréhensible. Pour Thomas Ostermeier, c'est ce mystère même qui fait l'intérêt de la pièce de Shakespeare, et au-delà, celui du personnage de

INTRODUCTION

Richard III. Accepter une part d'inintelligible, à l'image de la complexité de la vie, fait partie du travail de mise en scène. Mettre en scène Richard III, c'est ainsi tenter de penser les « raisons » d'une « monstruosité » : guerrier perdu dans une société désormais en paix, Richard apparaît au metteur en scène allemand comme dominé par la rage, revendiquant une récompense pour avoir fait accéder les York au pouvoir. Thomas Ostermeier envisage alors la monstruosité comme une création de la société autour de Richard : la cour, et peutêtre même Lady Ann, s'arrangent du comportement du roi. Mais cette figure du « monstre » n'existerait pas non plus sans le regard du public. À l'instar des mystères du théâtre médiéval qui voyaient s'affronter le Vice et la Vertu, le monstre sur scène peut aussi être « un envoyé du public », incarnant ce qui n'est pas permis et le désordre d'un monde out of joint (« sorti de ses gonds »).

La fiction donne ainsi à voir ce qui peut susciter la répulsion ou l'attirance dans le comportement humain, elle implique du même coup une interrogation sur les enjeux de cette fascination. En nous informant sur la complexité de l'expérience humaine à travers les réactions des personnages, la fiction nous aide à comprendre nos propres réponses émotionnelles face aux comportements d'autrui. Ces réflexions font écho aux travaux en psychologie et en neurosciences cognitives sur la question de la clairvoyance empathique ou de la capacité à comprendre avec justesse les émotions des autres. C'est ainsi que Benoît Monin et Lauren Jackman explorent, en mobilisant les moyens de la psychologie expérimentale, les inadéquations entre émotions et situations. Sourire devant un cadavre ou rire du malheur d'autrui suscite d'autant plus de désapprobation que les participants sont attachés à des valeurs de compassion. Mais ce qui provoque encore plus de réprobation, c'est de rester de glace devant un bébé souriant. Ainsi, l'émotion observée chez les autres détermine le jugement moral que l'on porte sur eux. Ces travaux décodent la manière dont se

construisent des représentations telles que celles du « monstre pervers » et du « monstre froid ».

Mais la notion de pouvoir, tout comme ces jugements fondés sur un code des émotions, ne peut être abordée sans référence à la distribution des rôles entre les femmes et les hommes, et sans considérer l'évolution de l'expression de la virilité. Si, depuis l'antiquité, la virilité reflète un idéal qui entrecroise puissance physique et morale, Georges Vigarello montre que la Renaissance constitue une période de basculement : la politesse, la référence à l'étiquette, la retenue, la précaution de « l'honnête homme », de « l'homme de cour », s'opposent à la force, à l'ardeur, à l'emportement armé. Le passage brutal d'un état d'âme à un autre, les brusques accès de colère sont régulés par l'invention de la civilité de la société moderne, le contrôle de soi, l'acte de conscience modelé par la confession, la figure du courtisan. Or, les personnages de Shakespeare sont traversés par l'ambivalence de cette époque: les «balourds» et les « distingués » se partagent la scène, les explosions de colère et la brutalité côtoient la nécessité moderne de dominer son visage et d'avoir de l'emprise sur soi; l'exercice du pouvoir a aussi besoin de la dissimulation et du contrôle. Si la virilité est en jeu, c'est aussi plus largement la question de la vulnérabilité humaine qui apparaît chez le Roi Lear ou chez Richard III, qui se sent privé de «grâces» physiques. L'inconstance et l'absence de décision transparaissent dans l'amour mais aussi dans le rapport au pouvoir, comme chez Richard II. En retour, l'œuvre de Shakespeare permet l'émergence de figures féminines déterminées, telles Desdémone, qui reste noble face aux accusations d'Othello, ou Lady Macbeth, acharnée à la vengeance face à l'indétermination de son époux. Si l'œuvre de Shakespeare est remplie des personnages masculins remarquables, Vigarello y voit aussi l'affirmation de figures féminines animées de vigueur.

Plus largement, le théâtre élisabéthain, traversé par les tourments des guerres civiles et la cruauté de ce temps, est

INTRODUCTION

marqué par l'affrontement entre le courtisan et le sauvage : le comique s'y mêle au tragique, la rhétorique classique à la langue du charretier, le sublime au grotesque. En resituant ces pièces dans leur contexte historique, Yan Brailowsky rappelle que, dans l'Angleterre du XVIe siècle, quasi assiégée (par l'Ecosse, l'Irlande, la France, la Hollande ou l'Espagne), les théâtres étaient rejetés aux marges de la ville, comme les lépreux et les criminels. Parfois, sur les mêmes scènes où étaient représentées des tragédies, coulait le sang des combats de coqs, d'ours ou de chiens. Or, les changements esthétiques qui se dessinent à partir de la première décennie du XVIIe siècle, avec le passage d'un théâtre oral à un théâtre spectaculaire, vont de pair avec la disparition progressive de scènes comme celle du Globe au profit des théâtres à l'italienne. Avec l'essor des spectacles de cour, les sauvages, les sorcières, les créatures fantastiques ou exotiques joués par des comédiens professionnels se trouvent séparés des courtisans, silencieux dans leurs parures resplendissantes. S'opère ainsi la distinction entre les publics, et le glissement du théâtre vers la culture savante, qui rend aussi possible son institutionnalisation.

RÉCIT ET FICTION, CROYANCES ET RAISON

La réflexion épistémologique sur l'histoire, l'histoire des religions, la sociogenèse des représentations, la philosophie et le théâtre lui-même sont autant d'explorations du lien entre fiction, récit, pensée et vérité. L'expérience du travail ou les relations sociales urbaines montrent aussi comment le récit structure les identités individuelles comme celles des groupes.

Cette interrogation sur le lien entre croyance et fiction est au cœur du travail de la compagnie Teater NO99. Le show de lancement d'un parti politique fictif devant plusieurs milliers de personnes, sorte d'expérimentation sociale, politique et artistique en vraie grandeur, a suscité des réactions mêlées de fascination et d'appréhension, voire d'angoisse, de la part des médias et des politiques. NO75 L'Estonie Unie apparaît comme une sorte de simulacre performatif. L'œuvre de Teater NO99 explore la limite entre réel et fiction, comme dans NO51, Ma femme m'a fait une scène..., qui met en scène des moments intimes pour reconstituer des photographies disparues de souvenirs. Mais que ce soit dans une foule de milliers de spectateurs venus assister à un faux meeting électoral ou dans une assemblée d'une dizaine de personnes assistant à un spectacle plus intime, c'est à chaque fois la dimension du collectif et des croyances partagées ou non qui apparaît.

Si, dans mille ans, des historiens retrouvaient des extraits du film de la campagne politique de L'Estonie unie, peut-être les prendraient-ils au sérieux? Patrick Boucheron s'empare de cet exemple pour réfléchir à la démarche de l'historien : comment un document fait-il source, «face à la parodie d'un jeu qui finit par créer une croyance qui la déborde »? L'historien aura du mal à imaginer la dimension parodique. Il devra « recontextualiser »: pourquoi y a-t-il une trace plutôt que rien? Pourquoi tel fait est-il documenté? Ainsi, la première exigence de l'historien est de faire un pas de côté, de mettre à distance les évidences, de rendre étrange les familiarités ou au contraire de « ramener à soi les étrangetés ». À partir des indices du passé, des traces, qui parfois font preuve, l'histoire permet de reconstituer mentalement l'absence. Mais si les faits sont ainsi inéluctablement soumis à interprétation, l'historien doit « délimiter l'arène des hypothèses recevables ». À la critique des sources, constitutive de la démarche historienne depuis la fin du XIX^e siècle, s'ajoute aujourd'hui l'explicitation du point de vue du chercheur: l'histoire est aussi la mise en intrigue d'un récit vrai, dans lequel les procédés narratifs sont mobilisés pour défendre la véridicité.

De telles interrogations sont également pertinentes à l'échelle des siècles. Ainsi, dans la Torah qui raconte la Créa-

tion, le Déluge, l'organisation de l'humanité et l'histoire du peuple d'Israël, Thomas Römer distingue plusieurs composantes et analyse le contexte de l'écriture des premiers livres de la Bible. Il apparaît alors que les différentes « lois » fondées sur la Torah ont leur origine dans un contexte politique et social bien défini. Pour Thomas Römer, réunir dans une seule narration les différentes traditions narratives et législatives répondait au souci de donner un fondement commun aux groupes dispersés à l'intérieur de l'Empire perse, ceci afin de créer une identité de diaspora, « une patrie portative ». L'étude du contexte historique d'écriture de la Torah, en montrant les étapes de sa composition, montre comment elle intègre des vues divergentes, permettant ainsi au judaïsme de se construire à partir d'un même « fondement qui admet orientations, pratiques et interprétations diverses ».

La notion de mise en intrigue, comme mise en forme d'une chaîne d'informations à partir de données observées ou imaginées, est aussi pertinente pour comprendre la genèse des représentations sociales. Si les connaissances sont orientées par la démonstration de ce qui est empiriquement vrai, les croyances sont, pour la psychologie sociale, guidées par ce qui apparaît comme normalement juste et socialement efficace. Pour Alain Clémence, croyances et connaissances ont en partage de constituer un savoir sur le monde, un savoir construit pour résoudre des problèmes soulevés par l'expérience ou conférer un sens à des phénomènes étranges. Dans une telle mise en perspective des relations entre croyances et connaissances, les créations artistiques apparaissent comme des actions qui visent à proposer de nouvelles formes de raisonnement et de nouvelles représentations.

À une autre échelle, l'analyse des situations de travail et l'observation de groupes sociaux montrent comment des jeux collectifs ou des récits individuels permettent de faire face au quotidien.

Si le travail est fait d'activité et de normes, il est aussi porteur de sens. À partir d'une enquête auprès de cadres

travaillant dans les domaines des ressources humaines, de la finance et des systèmes d'information, Marie-Anne Dujarier analyse comment ces salariés construisent un sens à leur travail. Leur mission est de produire des dispositifs standardisés, des plans de communication, des méthodes de gestion des ressources humaines, de fixer des objectifs, d'automatiser le travail; en quelque sorte, ce sont des «faiseurs de management », à distance des salariés concernés. Ils sont souvent dubitatifs à l'égard des objectifs de performance qu'ils contribuent à produire, et soumis, eux-mêmes, à une forte rationalisation de leur tâche. Alors, face à une activité qui peut leur apparaître privée de sens, sans contact avec les choses et les gens sur lesquels ils doivent agir, « jouer avec les chiffres » et les mots leur permet de déployer une virtuosité intellectuelle à même de résoudre des problèmes abstraits. Les projets, les missions, les contrats deviennent autant de « parties », de « batailles » à gagner. De la sorte, lorsque le travail est répétitif ou qu'il n'a pas de signification sociale assurée, construire une « règle du jeu » au sein d'un groupe permet de survivre à la fatigue, à l'ennui, à l'absurdité, et de déployer des habiletés qui légitiment la pratique.

Les relations entretenues dans l'espace urbain sont-elles seulement des interactions sans conséquences, des coprésences fugaces résultant de nos déplacements? L'anonymat n'est-il que l'art des réserves et des distances? Si l'anthropologie a largement analysé la variation des liens de parenté, les liens éphémères qui se créent dans les espaces publics urbains recèlent encore de nombreuses perspectives pour l'étude des formes de socialisation. Virginie Milliot a observé les marchés urbains informels des trottoirs de Belleville ou de la porte de Montmartre à Paris. Ils sont le lieu de multiples échanges, dans l'urgence de la négociation du prix d'un objet, dans la crainte de l'arrivée des policiers qui feront évacuer les lieux et verbaliseront les vendeurs. Dans ces « amitiés de rue », des solidarités se développent, mais celles-ci ne percent jamais les autres espaces de vie : tout le

monde se connaît mais personne ne sait qui est qui. Pourtant, des histoires circulent sur chacun, sorte de biographies dont il est impossible de dégager la part de fiction et de vérité. Parfois, ces lieux sont aussi l'occasion de conversations anonymes au cours desquelles des récits permettent aux individus de transformer l'incertitude de leur vie en une illusion de maîtrise. Ils sont ainsi les héros de leur propre histoire face à un quotidien qui n'est souvent qu'une suite d'improvisations et de réactions en situation, comme si l'anonymat favorisait la délivrance des inquiétudes qu'on ne confierait pas à ses proches. La rue apparaît moins comme une scène que comme une antichambre, où les échanges anonymes permettent de tenter de redevenir acteur de sa propre vie.

Enfin, la mise en intrigue est aussi au service de la réflexion philosophique et de la pensée, que ce soit à travers les textes ou l'expérience théâtrale même.

Au carrefour du théâtre et de la philosophie, Martin Puchner relit les biographies et les représentations de Platon. Un jour, au Ve siècle avant notre ère, un auteur dramatique brûle la pièce qu'il allait présenter dans l'immense théâtre de Dionysos: Platon vient de rencontrer Socrate. Si la tradition philosophique a interprété son œuvre comme une critique du théâtre, Martin Puchner y voit « l'expression d'une rivalité », d'une volonté de réformer l'art dramatique. Les dialogues socratiques sont des scénarios très élaborés « qui prêtent une attention minutieuse au cadre, aux personnages et à l'intrigue ». D'ailleurs, ces textes ont, dès le XVIII^e siècle, inspiré de nombreux dramaturges français ou anglais. Ceux-ci ont combiné le tragique et le comique, utilisé les effets d'une gestuelle incongrue qui vient interrompre le débat philosophique. En associant « personnages et idées, action et arguments dans des intrigues labyrinthiques », Platon inventait une nouvelle manière d'écrire et de penser.

Cette imbrication entre théâtre et philosophie est aussi, d'une autre manière, au centre du propos d'Olivier Sacco-

mano qui explore la façon dont le théâtre crée un espace de pensée où s'opposent un théâtre « spectaculaire » conventionnel et un « théâtre d'hypothèses » qui permet aux acteurs comme aux spectateurs de faire l'expérience de déplacements, tant de la subjectivité que de la sensibilité. Le théâtre n'est pas destiné à montrer des images de monstres ou de héros, il doit donner « la possibilité d'une autre expérience, non immédiatement réductible à un jugement » et contribuer à « démonter les rapports de domination à l'intérieur des opérations théâtrales ». Le théâtre est toujours polyphonique: il ne peut jamais se résumer à une seule histoire, à un « je ».

CORPS EN PRÉSENCE

L'analyse acoustique, phonologique et physiologique du rire montre les similitudes entre paroles et rires, lui conférant un rôle social. L'exploration de l'expérience de la danse entre en résonance avec les réflexions critiques sur le rapport entre la vérité des mots et la vérité des corps, tant au cinéma que sur les scènes de théâtre.

Enchaîner les chutes plus de cent fois, rire de longues minutes, s'embrasser encore et encore...: à travers la répétition de ces situations intimes, Emmanuelle Vo-Dinh explore des états de corps, les mémoires du corps. Débarrassée de l'affect, de l'interprétation, la répétition du mouvement permet de modifier la « texture du corps ». Les chutes répétées impliquent un effondrement, un lâcher prise dans les articulations, un relâchement du tonus musculaire puis une reprise pour retrouver la verticalité. Les danseurs doivent ainsi mobiliser leur perception tout autant que leurs capacités techniques. L'effet hypnotique de la répétition opère tant pour eux que pour les spectateurs. L'écriture du mouvement et de la chorégraphie part des propositions des danseurs qui sont explorées, analysées, disséquées dans

leurs moindres éléments pour pouvoir être « re-convoquées » sur scène. L'intérêt d'Emmanuelle Vo-Dinh pour l'état des corps naît d'un questionnement sur les émotions. Son séjour dans le laboratoire du neurobiologiste Antonio Damasio a conforté son attention et contribué à nourrir sa curiosité à l'égard de ce que l'on pourrait appeler « la pensée du corps ».

Rire en réponse à l'humour, en réaction à une plaisanterie, ou encore rire du malheur d'autrui, rire pour dissimuler sa gêne, rire nerveusement...: le rire est une composante essentielle de la communication humaine, même si cette forme d'expression est partagée avec les chimpanzés dans les situations de chatouillement et de jeu. « Nous rions surtout en société»: le rire est associé au lien social, aux affects, mais aussi à la dynamique du groupe et aux situations hiérarchiques. Des travaux en neurosciences cognitives, comme ceux de Kai Alter, permettent de catégoriser les différentes sortes de rire et de distinguer ses modes de production : les rythmes qui composent une « phrase » de rire, le rôle du cycle respiratoire, la distance temporelle entre les segments de rire, la vocalisation. Le rire apparaît alors comme une participation à une situation, une entrée physique dans une intrigue plus ou moins bien partagée.

La tradition critique fait de Marivaux un génie du langage verbal, mais son œuvre montre que la vérité des personnages réside également dans leurs gestes et leurs mimiques, soulignant ainsi l'importance d'un langage physique. De même, dans Le paradoxe sur le comédien et De la poésie dramatique, Diderot plaide pour une expression des émotions qui passe par la pantomime. En distinguant les corps sensibles et les corps imaginaires, Anne Deneys propose de confronter la mise en scène des corps au théâtre et au cinéma. À la « communauté de corps sensibles » qui, au théâtre, fait l'expérience des mêmes émotions, le cinéma oppose une « hétérogénéité entre l'espace du spectateur et celui de l'image ». À travers l'exemple du film Sils Maria d'Olivier Assayas, elle tente de montrer comment le cinéma peut se réapproprier les

moyens du théâtre, et comment la vérité des personnages se manifeste aussi par le silence et par le «lyrisme des corps ».

VERBAL, NON VERBAL: UN TEXTE, UN MONDE ET DES HISTOIRES

Dans ce dernier chapitre, le lien entre geste et parole est abordé aussi bien dans les recherches sur l'origine du langage que dans l'étude de la fonction du chœur dans les formes théâtrales au cours de l'histoire. La puissance des mots du théâtre est analysée au travers de sa capacité à transporter le spectateur dans d'autres mondes, à générer l'expérience de l'immersion.

Les conditions qui ont permis l'émergence du langage humain, il y a probablement quelque 150 000 à 250 000 ans, constituent un champ de recherche encore ouvert. Longtemps abordée à travers ses seules composantes orales, la question de l'émergence du langage bénéficie aujourd'hui d'approches pluridisciplinaires avec la psychologie du développement, la psychologie comparée, la primatologie et les neurosciences cognitives. Ces approches démontrent les connexions étroites qui existent entre geste et langage, et ouvrent la voie à l'étude d'un système de communication intégré. Sur la base de travaux récents en psychologie du développement, Jacques Vauclair rappelle que les gestes communicatifs constituent le premier mode d'expression intentionnelle et référentielle du jeune enfant, la fréquence de ces gestes influençant le développement ultérieur de ses capacités langagières et l'étendue de son vocabulaire. Les interactions engagées au travers des gestes favorisent l'acquisition des capacités de représentation et de compréhension des intentions d'autrui; capacités qui jouent un rôle majeur dans l'acquisition du langage. Ainsi, l'observation de la communication gestuelle chez les jeunes enfants ou les primates non humains, couplée aux résultats de

travaux en neurosciences cognitives, montre que langage et geste activent des zones cérébrales similaires, ce qui va dans le sens de l'hypothèse d'une origine gestuelle du langage.

Pour Valère Novarina, ce lien primordial entre geste et parole est également constitutif de la performance théâtrale. Cet auteur évoque le travail de l'acteur comme une incorporation du texte, et le théâtre comme un lieu où le langage se fait visible. La parole est comme une sorte d'hypnose; ses textes mettent à l'épreuve la mémoire des comédiens qui doivent inventer des histoires pour retenir les litanies des noms. Paradoxalement, ce théâtre, qui paraît éminemment verbal, se révèle profondément lié aux conditions mêmes du jeu, et en particulier du lieu où la pièce est représentée. En même temps, chaque pièce porte en elle le potentiel d'une nouvelle série de voix, de nouvelles paroles, de nouvelles intrigues.

Sons de la ville, histoire ou actualité politique, stéréotypes sur la beauté, jeux, échanges connectés par Internet...: avec la juxtaposition, la surimpression de ces morceaux de notre réalité quotidienne, les pièces de Winter Family composent et confrontent différents mondes pour mieux questionner notre expérience. Pour cette compagnie, la scène de théâtre permet de réintroduire une vision collective, où les spectateurs peuvent à la fois se reconnaître et trouver matière à des interrogations nouvelles, empreintes d'un regard critique sur le monde.

Parce que la littérature et les arts ont affaire avec les expériences de pensée et l'exploration d'univers de croyances, parce que la fiction projette des mondes, la théorie des mondes possibles a été souvent appliquée aux textes littéraires, surtout depuis la fin du XX^e siècle. Marie-Laure Ryan décrit les mondes fictionnels qui « inspirent un jeu de faire semblant par lequel le lecteur ou le spectateur se transporte en imagination dans ces mondes et les considère comme actuels ». Elle rappelle que cette notion repose sur l'immersion que peut susciter la fiction, mais aussi sur la

migration possible d'éléments de récit entre divers textes, voire entre plusieurs médias. À partir des deux exemples de *Phèdre* et *En attendant Godot*, Marie-Laure Ryan explore comment la notion de mondes possibles peut enrichir l'analyse dramaturgique. Dans *Phèdre*, le monde s'étend en trois cercles: l'espace scénique comme un espace public abstrait où tous les personnages peuvent entrer; l'au-delà de la scène, les coulisses, où se déroule, par exemple, la mort d'Hippolyte, et enfin la géographie de la Grèce antique et sa mythologie, dont les récits constituent un passé historique qui joue un rôle déterminant. Dans *En attendant Godot*, en revanche, le monde extérieur ne joue aucun rôle et le contexte spatiotemporel n'existe pas: ces deux derniers cercles restent vides et créent l'incertitude sur les significations attribuables à l'ici et au maintenant.

La tension entre « verbal » et « non verbal » contribue aussi au renouveler l'approche de l'histoire du théâtre, et notamment celle de l'emploi des chœurs. En tant que « corps pluriel» et «voix collective», le chœur sur scène permet d'analyser la survivance de formes entre le théâtre antique et la création contemporaine, et de discuter le partage entre la scène et le public, les conditions de l'interaction entre la scène et la salle. Si le chœur est à l'origine du théâtre occidental, ses fonctions varient au cours de l'histoire, entre prophétie, parole collective, irruption lyrique ou commentaire distancié, comme médiateur avec le public ou au contraire obstacle. Thomas Hunkeler rappelle que, si le chœur entre en résonance avec des pratiques chorales de cultures non occidentales et a traversé toute l'histoire du théâtre, les formes modernes lui donnent une place nouvelle. Depuis Schiller, le chœur peut aussi être considéré comme un rempart vivant qui permettrait à la tragédie de se défendre de l'invasion du monde. Rejoignant la fonction du chœur dans le théâtre antique pour cadrer et scander le spectacle, le chœur joue le rôle du rideau de scène, en articulant l'espace théâtral en deux sphères distinctes, celle du public et celle des

Introduction

acteurs. Ainsi, d'un côté, la dimension musicale du chœur renforce sa puissance de captation, son impact sur les sens du public et appelle une réaction empathique. Mais a contrario, le chœur peut aussi être considéré dans sa faculté à produire une distance critique qui empêche l'identification immédiate du spectateur aux émotions représentées. Cette ambivalence, qui rappelle la distinction entre le théâtre brechtien et le théâtre de la cruauté d'Artaud, se retrouve dans les utilisations qu'en fait le théâtre contemporain : chœur qui favorise l'expérience communautaire au moyen de la musique et de la danse, chœur qui vient s'adresser directement au public, chœur autonome, comme agrégation de voix qui s'opposent sur scène à la voix individuelle des protagonistes. À travers l'utilisation du chœur, se joue un partage sans cesse réinventé entre scène et public, entre distance et identification, au sein même de la coprésence des corps lors du spectacle.

* *

Dès son invention dans les civilisations grecques et latines, le théâtre a été le lieu de la coexistence de plusieurs récits et du déploiement de positions subjectives hétérogènes, comme le rappelle Olivier Saccomano. Une œuvre théâtrale n'a pas de narrateur dont la fonction serait de conférer une cohérence (ou une apparence de cohérence) à la mise en intrigue: le théâtre est par essence agonistique, fait de confrontations d'histoires et de récits élaborées par plusieurs points de vue.

Les auteurs, metteurs en scène et chorégraphes qui contribuent à cet ouvrage et, plus largement, la création contemporaine dans le domaine des arts de la scène témoignent d'une grande diversité des formes. Les matériaux utilisés et les sources d'inspiration sont variés et hétérogènes, y compris dans le même spectacle: connexion de faits et de fictions, images d'actualités politiques ou de reportages, extraits d'échanges ou de vidéos circulant sur les réseaux sociaux,

jeux en ligne comme dans le «théâtre documentaire» de Winter Family, expérimentation sociale et politique à l'échelle d'un pays entier, comme les performances-spectacles de NO99 en Estonie. Le rire et l'embrassement peuvent devenir le motif de la danse, la litanie des noms faire texte.

Derrière la diversité de ces formes, c'est aussi le rapport entre la scène et le spectateur qui est diffracté, la limite entre réel et fiction qui fait l'objet d'un réajustement permanent. Ces diffractions et ces réajustements se retrouvent dans la manière d'envisager le jeu des comédiens : pour Novarina, l'acteur n'incarne pas un personnage, dire le flux des textes requiert presque sa passivité. Saccomano convoque Jouvet pour défendre le « travail du rôle qui consiste (...) à suivre pas à pas les traces et les indices » déposés dans le texte. Pour Ene-Liis Semper de NO99, la pièce n'est pas en train de se jouer sur scène mais d'être perçue par le spectateur, « elle se joue dans sa tête et dans son corps à travers les émotions qu'il ressent »: avant le texte, le théâtre est pour elle l'art de l'émotion partagée. Loin d'une vision de l'acteur produisant son jeu et les émotions à l'intérieur de lui-même, ce qui conduit à un décalage entre la situation jouée et la réflexion de l'acteur. Thomas Ostermeier entraîne ses comédiens à développer la « capacité à être dans la réaction et en permanence à l'écoute de l'autre », et donc des spectateurs. Cette capacité d'adaptation fait pour lui écho à un XXIe siècle loin du temps des héros.

La répétition du mouvement dans la durée, comme la langue des textes de Valère Novarina, entraînent une sorte d'hypnose, une attention que l'on pourrait dire « sans attente » chez le spectateur, ou encore en « creux » comme la qualifie Novarina. Si les formes contemporaines sollicitent des « états de réception » chez le spectateur, elles peuvent aussi suggérer la mise en question du monde et du présent. En effet, le spectacle vivant, comme la fiction, la littérature, le théâtre, le cinéma, permet de procéder à des déplacements subjectifs, des déplacements de sensibilité, de susciter des nouvelles

INTRODUCTION

logiques de raisonnement, de « faire un pas de côté ». En cela, sa fonction rejoint l'exigence de la démarche historienne, telle que Patrice Boucheron l'envisage, et qui est de rendre étrange les familiarités et de mettre à distance les évidences.

La fiction littéraire, le théâtre ou le cinéma permettent cette confrontation avec des points de vue, des formes de raisonnement et d'argumentation: on peut y croire tout en n'y croyant pas. Ces œuvres de l'imaginaire sont l'occasion d'un exercice d'apprentissage de la polysémie des points de vue et des interprétations, des niveaux d'analyse, de la distance ou du jeu par rapport aux croyances, qui nous semble l'une des valeurs des démocraties modernes et l'un des acquis non négociables de la culture occidentale comme de la démarche scientifique. Comme le montre Thomas Römer, l'histoire des religions montre le long cheminement qui a débouché sur la prise en compte des conditions de leur production et de la reconnaissance partielle du caractère fictionnel des textes fondateurs.

Mais le théâtre est aussi le lieu du partage des passions et des sentiments, des émotions contradictoires et de la déraison. Pour Thomas Ostermeier, le mystère de la scène de la séduction de la reine Ann par Richard III montre l'incompréhensible dans les comportements humains, l'indicible. À revers, il renvoie aussi le spectateur à son attirance pour le monstre sur scène, dont il pense ainsi se protéger. Benoît Monin nous rappelle l'importance de «l'affect idéal prescrit par chaque culture dans les réactions aux émotions observées chez autrui ». L'inadéquation émotionnelle face à une situation conduit au rejet social; même exclu, le monstre reste toujours de sa société. La psychologie sociale, mais aussi l'histoire des sensibilités et l'ethnographie décodent la construction de ces normes qui informent nos comportements dès l'enfance, combat sans fin et toujours recommencé du contrôle de soi contre la sauvagerie et la violence.

Ces points de concordance entre les réflexions soulevées par les œuvres, les questionnements des artistes et les travaux

de recherche, montrent, s'il était encore nécessaire, à quel point la rencontre entre la recherche en train de se faire et la création est un jeu à double gain. Les multiples convergences mettent en évidence un tournant épistémologique qui reconnaît le rôle de la fiction, de la littérature et des sciences humaines dans la compréhension d'aspects essentiels de la communication (verbale et non verbale) et de la cognition humaine.

Si le théâtre de Shakespeare nous fascine toujours avec la même intensité, c'est peut-être, comme le propose Georges Vigarello, que sa focale est moins de traiter d'histoire que d'anthropologie, en proposant une vision de l'humain pardelà les circonstances temporelles ou locales. Ce constat peut être étendu à la tragédie grecque et à beaucoup d'œuvres de fiction. En cela, la littérature, le théâtre et les arts partagent la même ambition que les sciences, la même curiosité infinie envers le monde et l'humain.

Pouvoir, morale et séduction Questionner l'ordre du monde

Les rois sont menteurs, cruels, manipulateurs, assoiffés de gloire et de puissance, mais aussi séducteurs. Ils sont trahis par leurs enfants, en quête d'amour, à la limite de la folie, poussés au bord du pouvoir, hantés par les spectres, poursuivis par la mort. Mais ils ne seraient rien sans un entourage en attente de l'octroi de privilèges, de pouvoir en retour de son obéissance ou de ses trahisons... À travers les histoires de ces rois, Shakespeare questionne l'ordre du monde en offrant un terrain d'interrogation sans fin sur les arrangements entre pouvoir, morale et séduction.

L'affrontement entre le courtisan et le sauvage du théâtre élisabéthain reflète les tourments des guerres civiles, les affrontements et la cruauté de son époque: le comique se mêle au tragique, la rhétorique classique à la langue du charretier, le sublime au grotesque. (Brailowsky)

Le pouvoir ne peut être abordé sans référence à la distribution des rôles entre les femmes et les hommes. Il peut aussi se lire dans l'expression de la virilité: comment la politesse, la référence à l'étiquette, le contrôle, la retenue, la précaution s'opposent-ils à la force, à l'ardeur, à l'emportement armé? Les transformations historiques de la représentation de la virilité, de la vigueur, de son articulation avec la vulnérabilité, à l'aube de la période moderne, traversent aussi les personnages de Shakespeare. (Vigarello)

Mais l'œuvre de Shakespeare donne également à voir ce qui suscite la répulsion ou la fascination dans le comportement humain, et propose des modèles qui échappent à la simplification. Si les réactions des personnages de fiction nous informent sur la complexité de l'expérience humaine, elles offrent aussi des perspectives pour comprendre nos propres réactions émotionnelles face aux comportements d'autrui.

Ces réflexions résonnent avec les travaux des psychologues et des neuroscientifiques sur la question de la clairvoyance empathique ou de la capacité à comprendre avec justesse les émotions des autres. Les expérimentations permettent, par exemple, d'étudier comment l'émotion observée chez les autres détermine le jugement moral que l'on porte sur eux. Sourire devant un cadavre suscite d'autant plus de désapprobation que les participants sont attachés à des valeurs de justice et de compassion... (Monin, Jackman)

Le théâtre, comme les sciences humaines et sociales et les neurosciences, questionne ce qui fait l'humain.

Richard III, un monstre en société

Entretien avec Thomas Ostermeier

Après des études de mise en scène à Berlin de 1992 à 1996, Thomas Ostermeier se fait connaître en devenant le directeur artistique de la Baracke, scène associée au Deutsches Theater entre 1996 et 1999. Il y présente des auteurs contemporains allemands ou anglo-saxons et rencontre un immense succès. En septembre 1999, à 31 ans, il devient codirecteur artistique de la Schaubühne où il poursuit son travail de découvreur de textes nouveaux. Marius von Mayenburg, Lars Norén, Sarah Kane, Jon Fosse, Caryl Churchill rejoignent Georg Büchner, Bertolt Brecht, Henrik Ibsen, Frank Wedekind et William Shakespeare dans le répertoire du théâtre. Classiques ou modernes, ces textes sont toujours réinterprétés et intégrés dans la réalité de l'Allemagne réunifiée et d'une Europe officiellement unie. Pourtant les pièces, à l'image des Etats, demeurent morcelées et soulignent la réalité d'un monde où les conflits se multiplient et dans lequel la barbarie n'a pas disparu. Le théâtre engagé, vivant, critique et généreux de Thomas Ostermeier se préoccupe autant de la place de l'homme dans la société que des grands questionnements intemporels.

Clare Finburgh: Richard III questionne l'articulation entre le masculin et le féminin, le courtisan et le sauvage, l'émotion adéquate ou inadéquate. Il est à la croisée de plusieurs ordres: celui de la communauté, de la sexualité, du désir, du politique et du pouvoir. Comment ces différents ordres s'articulent-ils selon vous? Est-ce que Richard a une moralité? Et quelle est-elle?

Thomas Ostermeier: L'exposé de Benoit Monin ¹, qui évoque comment la psychologie expérimentale aide à mieux comprendre de quelle manière l'émotion observée chez l'autre peut susciter de l'empathie ou du rejet, mais aussi déterminer le jugement moral que l'on porte sur lui, est très inspirant. J'aurais bien aimé que mes acteurs l'entendent, et surtout qu'ils voient comment le montage de différentes images peut être déterminant dans la transmission de l'émotion. C'est quelque chose que j'évoque beaucoup lors des répétitions, à propos de la manière de montrer les émotions. Où est l'émotion ? Est-ce qu'elle est à l'intérieur de l'acteur ? Est-ce qu'elle est dans la salle ? Est-ce que l'émotion se crée dans la salle à travers l'émotion éprouvée par l'acteur ou est-ce que c'est seulement une projection ? L'acteur peut ne pas éprouver d'émotion alors que les spectateurs en ressentiront.

Vous avez évoqué plusieurs ordres selon lesquels *Richard III* questionne l'ordre du monde, mais il y en a un que vous ne mentionnez pas. C'est l'ordre de la hiérarchie de l'aristocratie, l'ordre d'héritage du trône. Pour Richard, et pour Shakespeare, toute l'histoire de la pièce est celle d'un ordre aristocratique qui est *out of joint*, pour citer Hamlet. C'est l'une des phrases les plus importantes dans l'une des pièces les plus importantes de Shakespeare. Ce qui fait agir le rôle principal, c'est cette phrase : « the world is out of joint ». En français, vous dites : « hors de ses gonds ».

Pourquoi est-ce que le monde est hors de ses gonds? Pour Hamlet, c'est parce que le frère du vieux Hamlet, Claudius, a assassiné le roi pour arriver au pouvoir. C'est un peu pareil pour Richard III. Comme vous le savez tous, il y a la longue histoire de « La Guerre des Deux Roses » autour du pouvoir et du trône anglais. La famille de Lancastre et la famille d'York, toutes deux issues de la lignée des Plantagenêt, croient l'une et l'autre qu'elles doivent prendre le pouvoir.

^{1. «} Ces monstres qui rient : inadéquation émotionnelle et répulsion morale », p. 25.

Je n'y vois pas a priori de méchanceté. Du point de vue de Richard, il est tout à fait compréhensible que celui qui a été le tueur, le meurtrier d'Henri VI, devrait être récompensé. Mais il ne l'est pas, alors que c'est grâce à lui que la famille York a accédé au pouvoir. Arrive alors un autre non-ordre du monde. C'est qu'il soit exclu ou qu'il se sente exclu de la société anglaise, de la cour et de la vie sociale, qui fait qu'une certaine rage monte à l'intérieur de Richard. Il y a deux raisons qui font qu'il est exclu. Il y a d'abord la réalité du pouvoir. Il n'est pas récompensé pour avoir été le plus grand guerrier. Et comme il est le troisième de la lignée, il sera le dernier à pouvoir accéder au trône. Avant lui, il y a d'abord Édouard et ensuite Clarence. Second élément, il ne peut pas être aimé à cause de son corps difforme. Il a d'autant plus l'impression qu'il a tous les droits d'exiger une récompense.

Un autre élément m'apparaît crucial: après avoir été confrontée à une guerre terrible, la société dans laquelle vit Richard est désormais en paix. C'est une situation que l'on rencontre encore aujourd'hui et qui constitue un très grand problème. Les soldats qui reviennent de la guerre en Afghanistan ou en Irak se retrouvent dans des sociétés pacifiées. Ces gens qui avaient la permission de tuer, d'assassiner, les soldats les plus forts et les plus importants, ceux qui ont assassiné le plus, étaient récompensés en temps de guerre pour quelque chose qui n'est plus du tout récompensé dans une civilisation pacifiée. Les soldats qui reviennent éprouvent donc une insatisfaction fondamentale. Tout ce qu'ils ont appris en guerre ne vaut plus rien. C'est vrai aussi pour Richard. Que fait un soldat? Que fait un guerrier fort dans une société qui est en paix? Il n'a plus de travail. Alors, il est à nouveau exclu de la société. Je crois que tous les facteurs qui contribuent à exclure les gens d'une société suscitent le sentiment que le monde est hors de ses gonds. Ce sentiment est largement présent dans la société d'aujourd'hui: être exclu de la richesse d'une société, d'un

pays, d'une nation suscite chez certaines personnes le sentiment qu'elles ont droit à une compensation pour ce mal. Elles ont le sentiment qu'elles ont le droit de commettre toutes les monstruosités imaginables.

Alors, pour revenir à votre question, est-ce que c'est Richard ou est-ce que c'est la société autour de lui qui est source du mal? Je crois que le mal, c'est la société autour de Richard. C'est la société autour de lui qui crée le monstre.

Thomas Hunkeler: Cette idée que, finalement, Richard III est une figure également produite par son histoire et son environnement est très compréhensible. En même temps, votre mise en scène montre une figure absolument exceptionnelle. Tout tourne autour de Richard, à l'image de ce micro-caméra qui descend des cintres. Comment articulez-vous ces deux visions: la vision du scélérat exceptionnel qui a fait date dans l'histoire de la littérature, et l'idée que vous exprimez et que vous mettez en scène de façon très discrète, à savoir toute cette « préhistoire », tout ce contexte? Comment gérez-vous cette tension? Mais peut-être cela n'en est pas une pour vous?

T.O.: Je viens de décrire les circonstances historiques et sociales, mais il y a bien évidemment encore d'autres éléments dans la pièce. Le personnage de Richard III est écrit dans la tradition des *Vice figures*, celle des « mystères » et « moralités » du théâtre médiéval, au cours desquels les moines et les prêtres racontaient, dans les églises et, après, dans les villages, des histoires de combat entre les vertus et les vices. C'était une sorte de théâtre éducatif, moralisant et officiel. Après la période du théâtre élisabéthain, le théâtre est devenu le royaume du diable et a été interdit en Angleterre. Dans ce combat entre les vertus et les vices, les spectateurs se sont révélés être beaucoup plus intéressés par les personnages porteurs de vices que par ceux porteurs de

vertus. Petit à petit, les vertus ont donc été mises de côté et le vice est devenu le rôle principal.

Ces « mystères » et « moralités » étaient caractérisés par un certain ordre dans l'apparition sur scène. Les vertus venaient des coulisses et le vice arrivait de la salle. Si les vertus parlaient dans un langage élaboré, le vice apparaissait comme représentant du peuple, des spectateurs. Aussi, les spectateurs s'identifiaient beaucoup plus aux vices qu'aux vertus. Je crois que tout cela a beaucoup à voir avec notre civilisation, avec le fait que nous sommes civilisés, heureusement, mais qu'il reste à l'intérieur de nous une part de monstre.

Richard est une sorte d'envoyé spécial du public qui, à la place du public, fait sur scène ce que tout le monde aurait envie de faire un jour. On ne le fait pas, peut-être parce que l'on est civilisé, mais le théâtre est l'endroit où l'on peut avoir un envoyé spécial sur scène, qui peut commettre les choses les plus monstrueuses. Je crois que chacun de nous porte à l'intérieur de soi le sentiment d'être exclu et de vivre dans un monde qui est en dehors de ses gonds à tous les niveaux. Je ne suis pas sportif. Je ne sais pas danser. Je ne sais pas comment séduire une femme. Je suis mal éduqué. Je n'ai pas d'argent. Je suis trop vieux. Je suis trop jeune. Il y a des centaines de raisons de se sentir exclu et de vouloir prendre sa revanche. À nouveau, heureusement que nous avons les lois de la civilisation, et nous ne cédons pas à ces désirs, parce que si tout le monde se comportait comme Richard III, il n'y aurait plus d'êtres humains dans le monde. Comment vivre ensemble en étant des bêtes civilisées? Pour moi, le théâtre est une sorte de catharsis, un lieu où l'on peut vivre des choses sans les faire. On peut prendre une revanche sans tuer quelqu'un. C'est pour cela que ce personnage, qui est dans cette tradition du vice, est au centre de la mise en scène et a ce côté jouissif. Il a ce côté entertainer, à la fois sexy et handicapé. Il est moche, mais j'ai décidé de prendre un acteur assez attractif, pour qu'on sente encore un côté sympathique à l'intérieur. Ceci pour ne pas être pris dans ce piège qui fait

que les monstres devraient être d'emblée reconnus de l'extérieur, que l'on devrait déjà voir sur leur visage comment ils se comporteront. Je crois que tout est beaucoup plus complexe, que tout le monde, même les êtres les plus sympathiques, ont ce potentiel de libérer la bête, de libérer le monstre. En période de guerre, la civilisation entière est hors de ses gonds, et les choses les plus monstrueuses arrivent, comme notamment pendant la guerre des Balkans. Les pères de famille, les gens les plus normaux, deviennent tout à coup des monstres. En temps normal, une espèce de sous-couche de civilisation, assez fragile et faible, existe, heureusement.

La scène entre Lady Ann et Richard III est extrêmement énigmatique; c'est une des scènes les plus fascinantes de la littérature. Vous travaillez souvent sur le rapport homme/ femme dans vos mises en scène. Comment avez-vous abordé cette scène-là*?

T.O.: À mon avis, c'est la scène la plus belle de la littérature. Pourquoi? Parce que je ne la comprends pas. Je crois que c'est comme la vérité de la vie que l'on ne comprend jamais complètement. Selon moi, la force de la scène tient au fait qu'il reste chaque fois, dans chaque mise en scène, un mystère: pourquoi la Reine Ann finit-elle par céder à Richard? Le mystère est aussi la force de la scène. Il ne faut pas tenter de l'expliquer à tout prix. Bien évidemment, c'est difficile pour les acteurs parce qu'ils croient qu'il doit être possible de tout comprendre. Mais c'est impossible. Je peux vous donner deux ou trois motifs possibles. Il y a une grande séduction dans l'immoralité. Elle est l'objet d'une grande fascination. Une fascination pour les tabous, pour les choses qu'il ne faut pas faire, pour les choses interdites. Comme dans la vraie vie, les choses secrètes, taboues, sont

^{*} Les questions sans indication de nom émanent du public.

beaucoup plus importantes que celles qui sont permises. Or, quel est le plus grand tabou? Le meurtre. Qu'est-ce qui peut être encore plus monstrueux que le fait d'assassiner quelqu'un? C'est de proposer à celle dont on a assassiné le père, le mari et le beau-père d'épouser leur meurtrier. C'est une monstruosité totale. Il y a une certaine séduction là-dedans.

De plus, Richard et Lady Ann se retrouvent dans une situation très similaire d'exclusion. Richard se sent exclu de la société. Lady Ann se retrouve exclue, mais elle n'a pas grandi dans cet état d'exclusion parce qu'elle était la fille de Warwick que l'on appelait à l'époque le King maker. C'était l'homme le plus riche d'Angleterre qui, lors de la Guerre des Deux Roses fournissait de l'argent à chaque parti pour financer une armée. Warwick était dans les coulisses. C'est lui qui faisait le roi grâce à son argent. Ainsi, elle était la fille de l'homme le plus puissant d'Angleterre, et l'assassinat de Warwick lui a fait perdre son statut. Ensuite, en tant que femme du prince Édouard, fils d'Henri VI, qui était roi avant d'être assassiné par Richard, elle était la future reine. Ann a perdu tout cela. Elle a perdu son mari, son beau-père. Non seulement elle n'est plus la future reine, mais elle est aussi la dernière survivante de cette branche. Elle a perdu son pouvoir, sa richesse et son statut social, et elle est menacée parce qu'elle est devenue une ennemie de l'État.

Dans cette situation, se voir proposer de prendre la main du frère du roi, c'est un immense gain de pouvoir. Cela aussi pourrait être l'une des raisons pour laquelle elle accepte d'épouser Richard. Enfin, c'est une femme qui est en âge de se reproduire. C'est une femme qui veut faire l'amour; or, depuis des mois, tout le monde la traite comme une veuve en deuil. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles elle accepte.

Mais cela ne constitue qu'une série de petits motifs. Cela ne donne aucune réponse à la question centrale, qui est pourquoi elle donne son accord à cette monstruosité. Benoît Monin: Dans votre mise en scène, Richard montre beaucoup d'émotions, il n'est pas seulement, comme souvent, manipulateur et ricanant. Cette vulnérabilité n'est pratiquement jamais montrée. On sent Richard vraiment exclu, en particulier dans cette scène merveilleuse du début, dans laquelle domine la gaieté, alors que le monde devient de plus en plus déprimant au fur et à mesure du déroulement de la pièce. La représentation de Richard III rend à celui-ci sa complexité émotionnelle même s'il reste, bien sûr, un personnage négatif. Comme vous l'avez dit, son côté mauvais est fascinant. Mais la mise en scène le fait apparaître aussi d'une grande complexité du fait de sa vulnérabilité.

- T.O.: Il y a une chose à laquelle j'ai pensé pendant votre exposé. Il y a une certaine moralité dans le fait que, dans la pièce, lui-même n'assassine pas. Il arrive à manipuler les autres pour qu'ils commettent l'acte du meurtre, mais lui-même ne prend jamais une épée pour assassiner quelqu'un. Tous les morts sont tués par la main de quelqu'un d'autre.
- B.M.: Richard est le seul personnage que l'on voit manger, à trois reprises. Il s'assied et passe quelques minutes à manger. Certes, ces scènes permettent d'introduire le moment où il se couvre le visage de nourriture, mais au-delà de cela, que signifient ces scènes de repas et le choix de la nourriture?
- **T.O.:** Il mange le plat préféré d'Adolf Hitler, *Pellkartoffeln mit Quark*. Tout le monde sait qu'Hitler était végétarien et que son plat préféré était les pommes de terre au fromage blanc.
- B.M.: Est-ce que cette prise de nourriture représente la mainmise sur la cour et sur le monde, la prise de possession de tout cela au fur et à mesure qu'il tue? À part la

résonance avec Hitler, pourquoi ce choix de le représenter ainsi?

T.O.: Richard lui-même parle beaucoup du fait qu'il va manger. Il dit beaucoup « tous ceux qui sont de mon côté, venez manger avec moi. Allons manger pour mieux digérer notre plan maléfique. » C'est hallucinant de la part de Shakespeare. Pourquoi a-t-il donné ce côté au personnage de Richard? Le cadavre du vrai Richard III vient d'être exhumé. Avant d'être assassiné, il mangeait beaucoup de viande, il buvait... C'était un homme baroque, qui mangeait, qui buvait, qui jouissait de la vie, en profitait pleinement. C'était peut-être une sorte de compensation de son physique. Peut-être que la nourriture est devenue une sorte d'érotisme pour lui. Mais ces réflexions n'aident en rien pour le jeu de scène.

Quand Richard est menacé, quand son pouvoir est en péril et qu'il sent que cela peut finir mal, il demande l'heure à Catesby qui lui répond qu'il est neuf heures et qu'il est temps de manger. C'est très beau, parce que les deux personnages qui restent avec lui s'appellent Catesby et Ratcliffe. C'est le chat et le rat qui restent avec lui. Et pour la première fois dans la pièce, il dit: « Ce soir, je ne vais pas manger. » Donc, le fait qu'il mange tout le temps est aussi une sorte de signe de l'état intérieur du personnage. Quand il ne se sent pas en danger, qu'il ne se sent pas menacé de perdre son pouvoir, il mange. Pendant tout le temps où il est sur le chemin du pouvoir, il mange. Comme un guerrier qui a besoin manger. La nourriture est la chose la plus importante pour un soldat pour être un bon combattant.

Qu'est-ce qui a été déterminant dans votre choix de monter Richard III?

T.O.: J'ai une fascination pour le personnage qui a, comme je l'ai dit, dans la tradition des Vice figures, un

côté entertainer; qui est en complicité avec le public, manipule par les paroles. Le rôle de Richard III n'a pas beaucoup à voir avec le Richard III historique. Lorsque la pièce a été écrite, la lignée des Tudor était au pouvoir. Richmond est l'ancêtre d'Élisabeth, qui était au pouvoir à l'époque de Shakespeare. C'était donc une pièce de propagande pour défendre la légitimité de la lignée des Tudor. Il fallait donc décrire la lignée des York de la plus mauvaise des manières, et le plus grand monstre était Richard III.

Vous avez évoqué, au début de votre intervention, la manière dont vous travaillez les émotions avec les comédiens. En tant que metteur en scène, quels sont les choix ou les stratégies que vous développez avec les acteurs? Qu'estce qui est tu? Qu'est-ce qui est caché? Au contraire, qu'estce qui est dit? Qu'est-ce qui est exprimé et que vous contribuez à faire vivre en scène?

T.O.: Avec le professeur Peter M. Boenisch de l'Université du Kent, nous sommes en train d'écrire un livre sur cette question, celle de la méthode du travail avec l'acteur. À mon avis, dans le jeu conventionnel, l'acteur essaye de « produire » tout son jeu et toutes les émotions à l'intérieur de lui-même. Pour le dire simplement : « cette personne est fâchée et je vais donc essayer de jouer quelqu'un qui est fâché ». Mais jamais, dans la vie, quand je suis fâché et en situation d'être fâché, je pense « maintenant, je suis fâché ». Déjà, en cela, le jeu est donc faux. Il en va de même pour toutes les autres émotions. Quand je suis content, je ne pense pas « je suis content ». Ce petit moment de décalage, entre la situation jouée et la réflexion intérieure de l'acteur, incarne une forme théâtrale qui ne me paraît pas intéressante. En réalité, on est toujours en communication les uns avec les autres, et très attentif aux émotions des autres. On essaie sans arrêt de comprendre leurs émotions. Quand j'essaye de vous parler, je me demande si vous dormez déjà, si vous êtes encore avec

POUVOIR, MORALE ET SÉDUCTION

moi, si vous êtes concentrés... C'est une sorte de communication sans fin. Avec tout mon corps et avec tout mon appareil psycho-physique, je suis avec vous. J'essaie de mieux comprendre l'énergie entre nous. C'est là où les émotions se font.

Je cherche à entraîner chez mes acteurs cette capacité à être dans la réaction et en permanence à l'écoute de l'autre. Tout ce qui se passe sur scène, ce n'est pas quelque chose que je dois produire moi-même, mais si je suis à l'écoute de ce qui se passe autour, je réagis. Il s'agit de réactions, pas d'actions. Je suis tout le temps à l'écoute et je cherche à m'adapter. Le fait d'être toujours à l'écoute de l'autre est d'ailleurs peut-être une maladie du XXI^e siècle. Je ne suis jamais dans l'action. On ne vit plus des temps de héros, de rebelles ou de révolutionnaires. On vit des temps de gens un peu modérés, totalement à l'écoute des autres pour ne pas faire de mal, ne pas faire d'erreur, pour s'adapter tout le temps.

Face à des monstres, dans le visage des monstres, nous voulons voir le mal pour être mieux protégés. Nous ne voulons pas devenir une victime du monstre et espérons donc pouvoir voir dans son visage le côté monstrueux pour pouvoir nous protéger. C'est aussi une forme de réaction. Nous désirons bien comprendre la vie à l'intérieur de l'autre.

Ces monstres qui rient: inadéquation émotionnelle et répulsion morale

Benoît Monin Lauren M. Jackman

Au théâtre comme dans la vie, un personnage nous choque quand il semble ressentir une émotion qui nous apparaît en désaccord avec ce qu'il vit. Ainsi le sourire, qui normalement inspire la confiance et le confort, devient source de malaise et même d'horreur quand il accompagne des méfaits et la souffrance des autres. Le paroxysme moderne de ce phénomène dans la fiction populaire, c'est le personnage du Joker de *Batman*, qui rit aux pires moments, et affiche en permanence un rictus sadique ¹, reprenant une iconographie classique qui nous montre, comme dans les gargouilles des cathédrales, un diable ricanant en perpétrant le mal. On retrouve la même réaction d'horreur, mais cette fois bien réelle malheureusement, dans les multiples témoignages du rire des tueurs du Bataclan lors des attentats de novembre 2015 à Paris ².

Mais plutôt que de chercher à comprendre les causes d'une telle inadéquation apparente entre une réaction affective et

^{1.} Bien connu aujourd'hui du fait de son incarnation au cinéma par Jack Nicholson (1989) ou Heath Ledger (2008), le personnage du Joker apparaît pour la première fois en 1940 dans la bande dessinée *Batman*, de Bob Kane. Son apparence aurait été inspirée par le film muet du metteur en scène expressionniste allemand Paul Leni, *L'Homme qui rit* (1928), lui-même s'appuyant sur le roman du même nom de Victor Hugo (1869). La persistance de cet archétype visuel à travers les siècles (1869-2008) et les supports (roman, cinéma, bande dessinée) montre la fascination qu'il exerce. 2. « Ils s'amusaient, ça les faisait rire. » ; « ... ils entendaient des gémissements, ça les faisait rire. » (*Le Monde*, 30/12/2015).

une situation, le but de notre contribution est d'analyser la réponse psychologique des observateurs quand ils voient de tels individus, qui semblent pervers car ils rient alors qu'il faudrait pleurer, ou qui glacent le sang par leur apparente inhumanité, en ne montrant aucune émotion quand il faudrait en avoir une. De nombreux psychologues et neuroscientifiques se sont penchés récemment sur la question de la clairvoyance empathique, ou la capacité à comprendre avec justesse les émotions des autres (par exemple Zaki & Ochsner, 2016). Dans ce contexte, nous proposons d'étudier non pas si les gens savent lire les émotions, mais plutôt quelles sont leurs réactions quand ces émotions leur semblent déplacées.

LES MONSTRES SUR SCÈNE

Prenons Richard III, dans la pièce de Shakespeare avec laquelle Thomas Ostermeier a triomphé au Festival d'Avignon en 2015: quel genre d'individu peut sourire, manigancer, et même ressentir un désir amoureux (jusqu'à se dénuder complètement) devant la dépouille ensanglantée du beau-père de sa future conquête? Comment celle-ci peut-elle s'abandonner aux avances de l'assassin de son beau-père? Cet abandon devant le cadavre n'est-il pas tout aussi troublant que l'exhibition de Gloucester, le futur Richard III? Pourtant, ce dernier est honnête, à sa façon – il avoue d'emblée ne pas être affecté comme les autres par les émotions:

Jamais je n'avais versé une larme de pitié, Pas même quand mon père York et Édouard sanglotaient En entendant les cris douloureux de Rutland Frappé à coups d'épée par le noir Clifford; Pas même lorsque ton vaillant père faisait, comme un enfant, Le triste récit de la mort de mon père, S'interrompant vingt fois pour soupirer et gémir,

POUVOIR, MORALE ET SÉDUCTION

Et que tous les auditeurs avaient les joues mouillées Comme des arbres inondés de pluie! À ces tristes moments, Mes yeux virils refoulaient une humble larme... Richard III, Acte I, Scène 2

Ne pas témoigner assez d'amour pour son père, c'est monstrueux peut-être, et signe de la nature démoniaque de Gloucester, et pourtant c'est aussi la caractéristique de la sainte et virginale Cordélia dans *Le Roi Lear*, qui, dans la mise en scène d'Olivier Py, dans la Cour d'honneur du Palais des papes d'Avignon en 2015, reste muette, en s'étant bâillonnée d'un ruban adhésif, plutôt que d'en dire trop:

Malheureuse que je suis, je ne puis soulever Mon cœur jusqu'à mes lèvres. J'aime Votre Majesté Comme je le dois, ni plus ni moins. (...) J'ai été disgraciée parce qu'il me manque (et c'est là ma richesse) Un regard qui sollicite toujours, une langue Que je suis bien aise de ne pas avoir bien qu'il m'en ait Coûté la perte de votre affection. Le Roi Lear, Acte I, Scène 2

Cordélia est souvent représentée avec un visage qui semble dur et montre peu – elle est une énigme pour les acteurs et metteurs en scène qui doivent interpréter son geste qui, sous prétexte d'honnêteté, conduit au drame.

Pour le spectateur français, condamner quelqu'un parce qu'il n'aime pas assez un parent, ou qu'il n'a pas pleuré sur sa tombe, rappelle bien sûr le personnage de Meursault, dans L'Étranger de Camus, que l'on retrouvait aussi au Festival de 2015, dans Meursaults de Philippe Berling. Si Richard dit qu'il n'a «jamais versé une larme de pitié », même à la mort de son père, si Cordélia déclare à son père l'aimer « comme elle le doit, ni plus ni moins », Meursault, lui, nous dit dans le roman avec une honnêteté glaçante : « Sans doute, j'aimais bien Maman, mais ça ne voulait rien dire », ou encore « j'avais fait preuve d'insensibilité le jour de l'enterrement

de Maman » et « je n'avais pas pleuré une seule fois ». Accusé d'avoir tué un homme, Meursault est en fin de compte condamné à mort parce que son manque apparent d'émotion à la mort de sa mère amène le procureur et le jury à le qualifier de « monstre moral » :

Je vous demande la tête de cet homme, a-t-il dit, et c'est le cœur léger que je vous la demande. Car (...) jamais autant qu'aujourd'hui, je n'ai senti (...) l'horreur que je ressens devant un visage d'homme où je ne lis rien que de monstrueux.

On lui reproche même de ne pas s'attrister à la vue d'un crucifix : « Je n'ai jamais vu d'âme aussi endurcie que la vôtre. Les criminels qui sont venus devant moi ont toujours pleuré devant cette image de la douleur. »

L'ÉMOTION AU BANC DES ACCUSÉS

Ces réactions fortes à l'apparente inadéquation émotionnelle ne sont pas cantonnées au théâtre ou aux romans. Chaque fois qu'ils relatent un procès pour un crime qui choque la sensibilité morale du public, les médias décrivent amplement les émotions de l'accusé, comme pour y chercher une trace d'humanité, ou peut-être plutôt la confirmation presque rassurante de sa nature démoniaque. Ainsi, Amanda Knox, l'étudiante américaine accusée par la justice italienne d'avoir tué en 2007 sa colocataire anglaise à l'issue de violences sexuelles, fit les gros titres des journaux britanniques quand elle fut photographiée souriante et plaisantant en début de procès (Daily Mail, 19 janvier 2009, «Smiling murder suspect makes grand entrance as trial begins »). Quand, plus tard, après des années de prison, elle semble froide et apathique, on la qualifie alors de «Vierge des glaces » (Daily Mirror, 1er février 2014).

De même, les journaux ont répété combien Djokhar Tsarnaev, le plus jeune des deux instigateurs de l'attentat du marathon de Boston en 2013, ne montrait aucune émotion au cours de son procès (The Daily Beast, 15 mai 2015, «Tsarnaev's dead eyes got him killed»), et que les caméras de sa cellule le montraient insolent et rigolard (New York Daily News, 22 avril 2015, « Boston Marathon bomber Dzhokhar Tsarnaev flashed middle finger for jail cameras »), quelques mois à peine après avoir provoqué la mort de trois personnes et des blessures graves pour plusieurs centaines d'autres. Pourquoi s'intéresser autant à son expression émotionnelle? Il a encore fait la une des journaux le jour où il a enfin versé une larme par sympathie pour sa tante qui sanglotait lors de son témoignage (Boston Globe, 4 mai 2015, « Tsarnaev tears up after relative is overcome on stand: A first show of emotion from convicted Marathon bomber»). Les journaux ont aussi souligné que Djokhar, enfant, pleurait toujours en regardant, dans le dessin animé du Roi Lion de Walt Disney, la scène où le lionceau Simba trouve son père mort. Même si le crime de Tsarnaev et son horreur sont incontestables, il n'est pas loin de Meursault lorsque son avocat essaye de le sauver de la peine de mort (qu'on lui a en fin de compte infligée) en suggérant qu'il est capable de ressentir des émotions - même dans un contexte qui n'a rien à voir avec son crime, comme l'évocation, à l'instar de Richard ou de Meursault, de la mort d'un parent, même imaginaire.

On ne saura jamais si les émotions déplacées de Knox et Tsarnaev ont vraiment joué un rôle dans les réactions du public ou des jurés, mais un cas similaire nous offre cette perspective: Mazoltuv Borukhova, un docteur de la communauté juive orthodoxe de New York, fut accusée en 2007 d'avoir commandité l'assassinat de son mari à un cousin qu'elle aurait payé 20 000 dollars. Dans une série d'entretiens recueillis après le procès, des jurés révélèrent que sa froideur émotionnelle avait, en effet, joué un rôle dans la condamnation à perpétuité de la jeune femme: « Elle ne montrait aucune émotion, c'est un peu ce qui l'a

condamnée », dit l'un; « Elle semblait froide et peu inquiète – ce qui m'a donné l'impression qu'elle aurait tué son mari. » (Janet Malcolm, 2011, *Iphigenia in Forest Hills: Anatomy of a Murder Trial*).

Du point de vue psychologique, ces exemples issus du théâtre et des faits divers suggèrent combien l'inadéquation entre situation et émotion, qu'elle prenne la forme du sourire déplacé de Richard, de Tsarnaev ou d'Amanda Knox, ou le masque imperturbable de Meursault, de Cordélia ou de Borukhova, suscite une répugnance morale et un rejet qui peuvent aller jusqu'à la condamnation. Nous distinguerons ici le premier cas, où il y a une réelle dissonance entre un affect positif et un vécu négatif, du second, ou il y a plutôt un manque d'émotion. Nous proposons d'appeler le premier monstre pervers, et le second monstre froid.

CRÉER DES MONSTRES SOCIAUX EN LABORATOIRE

Comment étudier les réactions aux monstres émotionnels en laboratoire de psychologie expérimentale (Szczurek, Monin & Gross, 2012)? Nous avons tout d'abord filmé des vidéos illustrant les réactions émotionnelles que nous souhaitions utiliser dans nos expériences, en demandant à cinq jeunes hommes de réagir spontanément à une série de douze photos, qui apparaissaient chacune durant cinq secondes alors que nous filmions leur visage. Les photos visionnées étaient issues d'une base de données normalisée et validée ³ et étaient, suivant la série, soit toutes neutres (par ex. une tasse), soit toutes positives (par ex. un chaton), soit toutes négatives (par ex. un cadavre). Nous avons ensuite montré ces films à d'autres participants pour évaluer leur réaction aux émotions du jeune homme sur la vidéo. Nous

^{3.} International Affective Picture System, Lang, Bradley, & Cuthbert, 1997.

leur avons dit qu'il s'agissait d'étudiants comme eux, et avons surimposé en haut de la vidéo l'image à laquelle la personne était supposée réagir. Il suffisait alors d'intervertir ces images, sans le dire à nos participants, pour créer l'illusion d'un individu dont la réaction, comme Richard ou Meursault, n'est pas celle qu'on attend. Par exemple, alors que la vidéo montre un individu au sourire amusé car il regarde un drôle de poisson (réaction positive), le participant est mis en situation de croire qu'il voit le visage tuméfié d'une femme battue (image négative); dans une autre condition expérimentale, le participant croit qu'un individu au visage impassible regarde un bébé hilare (image positive) alors que celui-ci voit en réalité une chaise (réaction neutre).

Chacun des participants ne voyait qu'une seule des sept combinaisons possibles: soit un individu réagissant véritablement aux images qu'il avait effectivement vues (images positives/réaction positive; images neutres/réaction neutre; images négatives/réaction négative); soit un individu donnant l'impression de ne pas réagir (images positives/réaction neutre; images négatives/réaction neutre); soit enfin un individu donnant l'impression d'avoir la réaction opposée aux images (images positives/réaction négative; images négatives/réaction positive). Encore une fois, les participants croyaient qu'il s'agissait de la réaction véritable des individus sur les vidéos, qu'ils pensaient être des étudiants comme eux, et leur tâche constituaient simplement à visionner ces vidéos puis à nous dire ce qu'ils pensaient de la personne sur la vidéo. Leurs impressions étaient recueillies sur des échelles numériques indiquant leur accord avec des descriptions de la personne en termes de personnalité (par ex. chaleureux, stupide), de capacité à pratiquer certaines professions requérant de la sensibilité (par ex. instituteur, infirmier), et de la probabilité de certaines trajectoires de vie (par ex. qu'il se marie, qu'il devienne SDF). Comme il y avait beaucoup de cohérence entre ces multiples scores (reflétant une impression globale plutôt positive ou négative de la personne sur la

vidéo), nous avons pu calculer un agrégat pour chaque participant capturant combien, en moyenne, ils trouvaient l'individu de la vidéo sympathique ou antipathique.

L'analyse statistique de ces scores est instructive (Szczurek, Monin, & Gross, 2012). On voit tout d'abord que l'émotion, qu'elle soit positive ou négative, est valorisée : les deux réactions en adéquation avec les images chargées d'émotion (images positives/réaction positive; images négatives/réactions négative) rendent le jeune homme de la vidéo plus sympathique que la réaction tout aussi authentique aux images neutres (images neutres/réaction neutre), qui laisse nos participants plus indifférents. En revanche, rester de glace devant des images chargées d'émotion (images positives/réaction neutre; images négatives/réaction neutre) rend le jeune homme moins sympathique que quand cette neutralité se justifie (images neutres/réaction neutre). Mais quand il montre l'émotion inverse à celle que l'on attend (images positives/réaction négative; images négatives/réaction positive), ce jeune homme apparaît alors franchement antipathique aux participants. En plus, au sein de chacune de ces conditions dissonantes, on remarque une asymétrie intéressante : le manque de réaction suscite des impressions plus critiques lorsque les images sont positives (images positives/ réaction neutre) que lorsqu'elles sont négatives (images négatives/réaction neutre). En revanche, on observe le contraire pour les réactions inversées, qui amènent un plus fort rejet lorsque les images sont négatives (images négatives/réaction positive) que lorsqu'elles sont positives (images positives/ réaction négative). En d'autres termes, rester de glace devant un bébé rigolard est pire que devant un cadavre; en revanche, sourire devant un cadavre est pire que grimacer à la vue d'un bébé rigolard.

D'autres mesures recueillies dans la même expérience suggèrent que les impressions formées par les participants à la vue de ces vidéos ne sont pas sans conséquences. Ainsi quand ils ne montrent pas l'émotion requise (images positives/réaction neutre; images négatives/réaction neutre) ou quand ils montrent l'émotion inverse à celle qu'on attend (images positives/réaction négative; images négatives/réaction positive), les personnages des vidéos ne sont pas seulement moins sympathiques que lorsqu'ils montrent la réaction adéquate (images neutres/réaction neutre; images positives/réaction positive; images négatives/réaction négative), comme le suggérait ci-dessus notre mesure composite d'attrait social: ils suscitent également plus d'« indignation » chez les participants, qui nous disent aussi que ces personnages partagent probablement moins leurs « valeurs morales », et par conséquence qu'ils seraient moins capable d'être amis avec eux.

CHIMÈRES ARTIFICIELLES OU CAS RÉELS?

Ces réactions de sujets expérimentaux en laboratoire à des scènes créées de toutes pièces en intervertissant les stimuli par le biais de trucages de montages vidéo peuvent sembler artificielles, même si nos participants croyaient qu'il s'agissait de réactions véritables. On pourrait se demander si de tels personnages existent hors de la scène ou des romans – ou des expériences farfelues de psychologues. Malheureusement, on trouve en effet de tels symptômes émotionnels discordants dans un certain nombre de troubles psychologiques (schizophrénie) ou neurologiques (Parkinson), ainsi que dans les aléas de la vie sociale, dans les relations interculturelles, situations dans lesquelles des normes émotionnelles divergentes (le constant sourire de l'Américain qui semble naïf ou trop familier, la placidité du Chinois qui nous paraît froide et calculatrice: Tsai, 2007) peuvent conduire à des incompréhensions, voire être interprétées comme des affronts. Pour revenir aux deux exemples de notre introduction, ce n'est peut-être pas un hasard que deux des personnages dont le manque d'émotion au tribunal a tant frappé le

public américain, Tsarnaev et Borukhova, soient issus d'une immigration récente et aient grandi dans des milieux culturels aux normes émotionnelles différentes - milieux dans lesquels il peut sembler indigne, par exemple, d'exhiber ses émotions. De même, la réaction des médias italiens et britanniques à l'américaine Amanda Knox fut-elle sans doute exacerbée par des attentes culturelles différentes, qu'il est facile de sous-estimer tant elles sont tacites. On entrevoit un nouveau sens au titre du roman de Camus: ce qui rend l'étranger si étrange, autre, et peut-être même moins humain, c'est qu'il ne connaît pas (ou qu'il ne sait pas montrer) les émotions que l'on attend de lui ou, à l'inverse, qu'il montre trop d'émotions qui apparaissent discordantes aux indigènes de cette culture. Langage corporel, expression du visage, réactions inconscientes: on comprend qu'il est difficile de maîtriser cette gestuelle émotionnelle si l'on n'est pas immergé dès l'enfance dans un contexte, et que les membres d'un groupe culturel sont particulièrement vigilants à ces impairs qui leur semblent si révélateurs.

Nos monstres froids sont-ils tièdes?

On vient de voir la répulsion que suscite le monstre pervers (images négatives/réaction positive). En revanche, le monstre froid, qui n'affiche aucune réaction quand il faudrait en avoir une (images négatives/réaction neutre), choque moins les participants que ce qu'on attendait, et leurs évaluations ne sont statistiquement pas différentes de celles du groupe de contrôle (images neutres/réaction neutre). Ainsi, le monstre froid n'inspirerait aucune réaction particulière. On a pourtant vu le malaise qu'inspirent Meursault ou Richard quand ils disent ne pas avoir pleuré au décès d'un parent. Pourquoi alors le manque de réaction affective n'est-il pas ici plus répulsif? La différence réside sans doute dans le fait que Meursault et Richard déclarent que le deuil

ne les a pas touchés et s'en vantent presque. Mais si l'on doit tirer ses propres conclusions d'un manque de réaction apparent, il en va autrement. D'autres recherches que nous avons conduites (Jordan et al., 2011) montrent que, tout au moins dans le contexte américain, on préfère partager avec autrui ses émotions positives et passer sous silence ses émotions négatives (ce qui, soit dit en passant, fait que Facebook crée l'illusion que tout le monde est plus heureux que nous, ce qui en fin de compte déprime tout le monde 4). Ainsi, les participants à l'expérience qui voient un visage neutre dans un contexte négatif peuvent croire que le jeune homme de la vidéo ressent de la tristesse mais la caché ou même, stoïque, la refoule. En revanche, il n'y a pas de raison de cacher ou de refouler la réaction positive, d'où peut-être l'asymétrie que l'on observe : la réaction neutre aux images positives est celle qui est mal vue car moins compréhensible.

Mais il y a probablement une autre raison pour que ces visages neutres ne semblent pas si neutres. Il y a presque un siècle, un Russe nommé Lev Kuleshov démontrait le pouvoir du montage cinématographique en interposant des gros plans du visage de la star du cinéma tsariste Ivan Mosjoukine avec des prises de vue d'objets divers. Un commentateur de l'époque rapporte que le public se répandait en compliments sur les qualités d'acteur de Mosjoukine dans ce film – on voit bien qu'il est « pensif mais le cœur chargé alors qu'il regarde le bol de soupe abandonné », on ressent sa « profonde tristesse en regardant le cercueil de l'enfant mort », on perçoit son « désir amoureux devant la beauté alanguie sur le divan ». Mais c'était en réalité toujours la même prise de Mosjoukine que Kuleshov montrait, il n'avait fait que changer l'objet

^{4.} Ainsi Montesquieu, du fin fond de 1670, pourrait nous parler du malaise de Facebook: « Si on ne voulait qu'être heureux, cela serait bientôt fait. Mais on veut être plus heureux que les autres, et cela est presque toujours difficile parce que nous croyons les autres plus heureux qu'ils ne sont. » (*Pensées diverses*, dans *Œuvres complètes* de Montesquieu, Firmin Didot, 1838, p. 627).

apparent de la réaction. Kuleshov voulait ainsi montrer qu'au cinéma, toute la puissance narrative vient du montage, une technique révolutionnaire à l'époque, que les Russes continuèrent à perfectionner – voir *Le Cuirassé Potemkine* d'Eisenstein (1925). Cet « effet Kuleshov », dont parlait Hitchcock, est aujourd'hui bien connu des cinéastes.

Du point de vue psychologique, cela veut aussi dire que le visage neutre n'est jamais vraiment neutre, et que nos monstres froids ne sont pas si froids si les sujets expérimentaux projettent, comme le faisait le public de Kuleshov, du dégoût ou de la colère sur un visage neutre quand il est accompagné d'images choquantes. Il en résulte que, si l'on laisse à la personne qui montre un visage apparemment neutre le bénéfice du doute (elle n'a pas comme au théâtre le luxe d'un monologue qui explique ses émotions ou sa surprenante froideur), la neutralité affective face aux contextes négatifs semble souvent pardonnée, alors que rester de glace face à un contexte positif est moins bien vu.

INADÉQUATION ÉMOTIONNELLE ET REJET SOCIAL: LA QUESTION DE LA NORME

Confirmant l'impression glanée dans les salles de théâtre, notre analyse et nos études expérimentales confirment que l'inadéquation émotionnelle mène à un rejet social. Quand les participants observent une personne qui montre une « mauvaise » émotion, ils la voient d'un mauvais œil et jugent sa personnalité peu aimable. Les participants ressentent même de l'indignation devant cette inadéquation émotionnelle, estiment que la personne ne partage pas leurs valeurs, et ont du mal à s'imaginer se lier d'amitié avec elle. Bien sûr, ce qui constitue une bonne ou mauvaise émotion dans des circonstances données est fortement déterminé par le contexte culturel dans lequel ont grandi les observateurs (Tsai, 2007), et l'un des domaines d'application le plus

prometteur de cette recherche est la communication interculturelle. Tsai et ses collègues ont ainsi démontré l'importance de l'« affect idéal » prescrit par une culture dans les réactions aux émotions des autres, remettant ainsi en question les théories plus universalistes qui avaient jusqu'alors cours dans la recherche sur les émotions. Cette diversité culturelle des normes émotionnelles, dans un monde en mouvement où les flux migratoires amènent de plus en plus de rencontres entre cultures, rendent le phénomène décrit ici d'autant plus pertinent pour anticiper les réactions négatives et peut-être les prévenir.

Sur le plan théorique et méthodologique, nos résultats révèlent une distinction importante entre le fait de montrer la mauvaise émotion et ne pas en montrer du tout. Alors que le premier cas suscite les réactions les plus fortes (surtout les émotions positives en réponse au contexte négatif), le manque d'émotions affichées semble plus acceptable (et paradoxalement, surtout en contexte négatif). L'une des raisons qui pourrait expliquer que le manque d'émotion apparent est moins condamnable réside dans le fait que les observateurs peuvent facilement imaginer une détresse refoulée sous les traits stoïques d'un personnage impassible. Par conséquent, le manque d'émotion semble plus problématique dans le cas d'un contexte positif car il est moins compréhensible dans les cultures occidentales de vouloir dissimuler ses réactions positives. Pour reprendre la nomenclature proposée plus haut, les monstres pervers sont les plus méprisés quand ils rient et qu'il faudrait pleurer, et les monstres froids sont surtout dénigrés quand il faudrait sourire et qu'ils restent de glace.

L'exploration de cette dissonance émotionnelle a fort à gagner de la rencontre entre chercheurs et créateurs. Le contexte artistique propose un espace de liberté où l'on peut ressentir cette tension sans risque, soit pour en éprouver les frissons, soit pour mieux comprendre, en adoptant leur point de vue, la perspective de ceux qui semblent être des

monstres au premier abord. La fiction utilise ces réactions dissonantes, comme on l'a vu, pour communiquer en peu de mots la personnalité méprisable et l'immoralité d'un personnage; présenter un personnage mauvais dans une histoire, c'est une façon de rassurer le spectateur sur sa bonté par comparaison, et cela rend l'histoire satisfaisante quand le mal est vaincu à la fin. Mais parfois, l'art invite aussi les spectateurs eux-mêmes à ressentir cette dissonance émotionnelle, dans l'humour noir par exemple (pensons à C'est arrivé près de chez vous, 1992, de Belvaux, Bonzel et Poelvoorde), mais aussi dans la communion avec la jouissance d'un personnage démoniaque comme dans les exemples du Joker ou de Richard III par lesquels nous avons commencé notre analyse. L'Étranger nous fascine car il nous force à reconnaître qu'on se sent tous parfois un peu comme Meursault, détachés d'un contexte émotionnel qui devrait nous émouvoir. Paradoxalement, ces œuvres nous font comprendre, et nous aident à accepter, que se sentir parfois inhumain fait aussi partie de l'expérience humaine.

Shakespeare et la virilité moderne

Georges Vigarello

Une tradition héritée de l'Antiquité fait de la virilité une « valeur ». La virilité y vise une perfection. Elle transcende le masculin. Le vir n'est pas simplement l'homo. Il se veut davantage: un modèle d'excellence, un reflet d'idéal. Les qualités attendues sont alors nombreuses, entrecroisées: l'ascendance sexuelle mêlée à l'ascendance psychologique, la puissance physique à la puissance morale, courage et « grandeur » accompagnant force et vigueur. Ce que concrétise une galerie de héros vulgarisée sous la figure des Hommes illustres de Plutarque, par exemple, d'Alexandre à César, d'Achille à Pompée. La virilité est ainsi une représentation qui impose robustesse et ardeur, domination et autorité.

Reste que les valeurs changent avec l'histoire. La vigueur peut varier ses versants, la domination ses objets, la virilité elle-même peut être contestée. La Renaissance est un de ces moments de bouleversement. L'« honnête homme », voire l'« homme de cour », nouvellement défini par les innombrables traités sur l'étiquette et la civilité, serait un homme de « contrôle » plutôt qu'un homme d'impétuosité. Le *Livre du courtisan* de Baldassare Castiglione, en 1528, est un des premiers à renverser les valeurs médiévales, à métamorphoser le modèle du chevalier pour faire de la « bonne grâce » une figure inédite, imposant, au physique comme au moral, finesse et légèreté. D'où, au même moment, la crainte de quelque « effémination », un doute inédit pesant sur la virilité, alors que celle-ci, à l'évidence, s'est seulement transformée.

Shakespeare écrit au moment où de tels débats gagnent en importance. Ses réponses sont singulières, originales, tout en

demeurant liées au contexte. Il met en scène l'emportement autant que la pondération, les combats frontaux autant que les rhétoriques biaisées, le privilège des armes autant que celui de la cour. Il complexifie le nouveau modèle. Mieux, il suggère une interrogation sur l'humain, où les questions de virilité et de puissance masquent d'autres thèmes, plus importants sinon centraux.

LA RETENUE MODERNE

Il faut d'abord mesurer cette invention de la modernité. d'autant qu'une première inflexion l'a précédée: la littérature courtoise, les « contenances » seigneuriales, la parole des clercs ont convergé pour rendre plus civilisée l'aristocratie militaire dans les siècles centraux du Moyen Âge. Les grandes cours féodales ont su établir des règles de retenue individuelle : les conduites se sont affinées, le contrôle personnel a été renforcé. Dès son invention au XIIe siècle, le principe de la confession a lui aussi pesé sur l'acte de conscience. Pourtant, les références brutales demeurent, associant force frontale et virilité. Nombre de comportements le confirment, qui sont fébriles, « turbulents », et où l'ascension sociale du chevalier se fait exclusivement par les armes, où fléaux et dénuements entretiennent querelles, vindictes ou assauts, où « l'agressivité collective enfin se tourne vers les populations marginales que l'on accuse de semer le mal 1 ». Une instabilité psychologique perdure. Un sentiment constant de violence, le passage brutal d'un état d'âme à un autre, de brusques accès de colère, les fièvres collectives, celle des « pastoureaux », des ciompi, des flagellants 2, demeurent à

^{1.} J. N. Birabem, «Le temps de l'apocalypse », in J. Delumeau, et Y. Lequin (dir.), Les malheurs du temps, Paris, Larousse, 1987, p. 181.

^{2.} Voir «Les pauvres en colère», M. Mollat, *Les Pauvres au Moyen Âge*, Paris, Éd. Complexe, 2006 (1^{re} éd. 1978), p. 256.

l'horizon de l'émotivité et de la sensibilité médiévales. Ce qui permet de mieux comprendre, par contraste, l'invention de la civilité par la société moderne : un type de contrôle sur soi inédit, plus structuré, plus intériorisé, sinon plus théorisé.

Le développement du courtisanat, ses étiquettes, son art de la «grâce», le modèle non plus seulement des armes mais du «bon goût », la centralisation de l'État, la diffusion de l'urbain, jusqu'à l'accroissement de l'exigence technique, ont tout changé. Ce qui permet à Pierre d'Avity de prétendre, en 1614, dans un élan d'égoïsme national, que «les étrangers viennent apprendre en France toutes sortes de gentillesses³ ». La violence à elle seule n'est plus la même lorsque la justice et la puissance publique se font arbitres souverains de l'agressivité, ou lorsqu'un traité classique sur le « point d'honneur » peut affirmer que «le peuple s'est dépouillé de la faculté de se venger en même temps qu'il s'est soumis 4 ». La « contrainte » aussi n'est plus la même lorsque la règle promeut une valorisation intime, une distinction personnelle acceptée et même convoitée. Elle s'«incorpore», devient autocontrainte, attitude censée faire « sien » le comportement attendu: « ce contrôle se manifeste d'abord par la simulation ou le masque, puis comme une partie du code de comportement (étiquette) non seulement subi mais aussi accepté, pour devenir enfin quasi inné, instinctif ou inconscient⁵. »

Le roi Jacques I^{er} d'Angleterre sait le dire à son fils dans ses conseils de 1600. Il insiste sur la modération. Il encourage « douceur et débonnaireté ». Il déconseille les jeux violents longtemps à la mode, jugés propres à « estropier le corps ». Il prêche l'habit modeste et le comportement prudent ⁶. Bal-

^{3.} P. d'Avity, Les Estats, Empires et Principautés du monde, Paris, 1614, p. 91.

^{4.} Anonyme, *Traité du véritable point d'honneur ou la science du monde*, Amsterdam, 1698, p. 215.

^{5.} E. Brambilla, in D. Romagnoli (éd.), La Ville et la Cour, Paris, Fayard, 1995, p. 227.

^{6.} Jacques Ier, Présent royal au Prince Henry son fils (1599), Paris, 1603.

thasar Gracián le dit, aussi, en orientant les attitudes de l'homme de cour: les «victoires personnelles» s'obtiendraient moins par la force que par «la subtilité⁷». Ainsi, la virilité s'associe à la tempérance: la puissance accepterait la délicatesse; l'ardeur, la précaution; l'assurance, la sensibilité.

Un tel changement pourtant n'est pas massif. Il peut être incompris, refusé. Quelques vieux barons du XVIe siècle le lient même à un incoercible affaiblissement, au recul du courage, à l'abandon de la grandeur. Le duc de Royan, dans son Parfait capitaine, y voit une perte de force et de vitalité: « Nous sommes aujourd'hui si délicats qu'à peine voulons-nous porter nos armes 8 ». Philippe Desportes y voit un renversement sexuel, où les courtisans « frisés servent d'hommes et de femmes⁹ ». Thomas Artus, contemporain d'Henri III, accentue le tableau, s'attardant à mille détails qui confirment selon lui une perte de virilité chez les hommes entourant le roi: « suaves odeurs » pour parfumer les lieux, «vif argent» pour «clarifier le teint», «chaufferettes » pour « friser les cheveux », « bagues » pour décorer les mains, « découpes » pour affiner les souliers, « dorures » enfin pour transformer les épées en objets de décor plus que de combat.

Un débat dès lors existe, d'autant que les partisans de la nouvelle contrainte, devenue autocontrainte, ne prétendent en rien porter atteinte à la virilité. Le roi Jacques I^{er} s'empresse d'ajouter que la «douceur et la débonnaireté» ne sauraient diminuer une triple exigence: conduire les hommes sans hésitation, dresser implacablement « les chevaux qui ont le plus de fougue », gouverner continuelle-

^{7.} B. Gracian, L'honnête homme (1646), Traités politiques, esthétiques, éthiques, Paris, Seuil, 2005, p. 211.

^{8.} H. de Royan, Le parfait capitaine, Paris, 1588, p. 208.

^{9.} P. Desportes, «Que faites-vous mignons?» (XVI^e siècle), *Les chefs-d'œuvre de Philippe Desportes*, Paris, 1862, cité par P. Erlanger, *Henri III*, Aurillac, P. Clairac, 1944, p. 43.

ment son épouse « comme une pupille », celle-ci devant d'ailleurs « être aussi prompte à obéir que vous à commander ¹⁰ ». Le principe de la domination croise dès lors symbole et réalité. La virilité moderne s'infléchit ainsi, tout en s'affirmant, alors que demeurent résistance et débat.

SHAKESPEARE OU L'AMBIVALENCE

Les scènes de plusieurs pièces shakespeariennes sont au cœur d'un tel débat. Elles semblent d'abord s'identifier à leur temps. Contrôle et retenue s'y affirment, la délicatesse y domine. La cour est le lieu de la civilité dans Les Deux Gentilshommes de Vérone. Protée, le fils du noble Antonio. y est conduit dans un but longuement commenté: « Je pense qu'il conviendrait de l'envoyer là où il s'exercera aux joutes et aux tournois, entendra le beau langage, conversera avec la noblesse, et sera à la portée de tous les exercices dignes de la jeunesse et de sa haute naissance 11 ». Dans Le Marchand de Venise, le survol des choix possibles de Portia pour un éventuel mariage privilégie tout aussi clairement la « bonne grâce », le raffinement. Elle moque le « jeune fat parlant sans cesse de son cheval 12 », dénonce tel comte palatin « toujours renfrogné » ou tel baron d'Angleterre à l'habillement grossier. Exigence identique dans les deux Gentilshommes de Vérone, attentifs à l'allure, au tact, et divisant le monde entre les «balourds» et les distingués: «Il n'y a aucun fond à faire sur un lourdaud de son espèce », alors que « ta figure et tes manières me plaisent 13 ». La « légèreté » de

^{10.} Jacques Ier, Présent royal au Prince Henry son fils (1599), Paris, 1603.

^{11.} W. Shakespeare, *Les deux Gentilshommes de Vérone*, 1598, Acte I, scène 3. Toutes les citations de Shalespeare dans ce chapitre proviennent de l'édition suivante: *Œuvres complètes de William Shakespeare*, traduction de Benjamin Laroche, Paris, Librairie de l'écho de la Sorbonne, 1943 (consultable sur Gallica).

^{12.} W. Shakespeare, Le Marchand de Venise, 1596-1597, Acte I, scène 3.

^{13.} W. Shakespeare, Les Deux Gentilshommes..., Acte IV, scène 4.

corps, souvent soulignée, incarnerait de telles exigences. Dans Le Marchand de Venise, Jessica, transformée en chevalier, garantirait l'élégance par sa finesse : « Ce sera moi qui porterai ma dague de meilleure grâce 14 ». Falstaff, tout au contraire, dans *Henri IV*, provoquerait la détestation par sa pesanteur: « grosse bedaine », « lourde bedaine », « glouton », « pâté de foie gras », « matelas de chair », « lourdaud », « panse espagnole », « jean de la panse », « grosse boule», «pain de suif en fusion», «énorme masse de chair », «gras comme du beurre », «vraie tonne », «aimable ballon», «vieux paillard», «pourceau», «vieux pourceau 15 ». Le contrôle de la violence enfin, l'agressivité retenue, sont évoqués dans l'interdit porté sur le duel par Richard II: « La terre de notre royaume ne sera pas souillée du sang précieux de ceux qu'elle a vus naître 16 ». Il n'est jusqu'à l'attitude de Lady Macbeth qui ne rappelle la nécessité «moderne» de dominer son visage, elle qui exige du héros l'adoption d'un « front serein 17 », la dissimulation de tout désarroi, la constance dans la retenue. Maîtrise sans aucun doute, emprise sur soi, devenue celle du grandissement, celle du pouvoir, ce « talent royal de la dissimulation 18 » prôné par Mazarin quelques décennies plus tard.

Impossible pourtant de limiter les scènes shakespeariennes à ce seul contrôle. L'affirmation de soi passe aussi par l'explosion, voire la colère. Le viril peut côtoyer la brutalité. Le sang même peut affleurer à l'horizon du dominant. Ce qui rend Henri V implacable, sinon cruel : « Nous égorgerons nos prisonniers et nous traiterons sans miséricorde tous ceux qui tomberont en notre pouvoir ¹⁹. » Le « vrai » combattant s'im-

^{14.} W. Shakespeare, Le Marchand de Venise, Acte III, scène 4.

^{15.} W. Shakespeare, Henri IV, 1596-1598

^{16.} W. Shakespeare, Richard II, 1595, Acte I, scène 3.

^{17.} W. Shakespeare, Macbeth, 1606, Acte I, scène 5.

^{18.} Voir, J. Livron, Les Courtisans, Paris, Seuil, 1961, p. 113.

^{19.} W. Shakespeare, Henri V, 1599, acte IV, scène 7.

pose quelquefois en modèle premier. D'où, dans *Beaucoup de bruit pour rien*, le discrédit du seigneur Benedict, accusé d'excès d'urbanité: « vaillant auprès d'une dame, mais qu'en est-il en face d'un guerrier ²⁰? » L'image de l'animal carnassier encore peut incarner l'attente virile: « Imitez alors l'action du tigre; que vos muscles se tendent, que votre sang circule plus rapide, que la fureur aux traits farouches altère votre visage ²¹ », ordonne Henri V auprès de ses guerriers. Le cheval est figuré en symbole de puissance frontale: « C'est le cheval volant, c'est Pégase aux narines de feu. Quand je le monte, je vole, je suis un faucon ²² » (le rapace, autre animal prédateur).

La nostalgie d'une force perdue traverserait ainsi de tels textes, le sentiment d'un amoindrissement, voire d'une chute. C'est la perte de l'idéal guerrier dans Beaucoup de bruit pour rien: « J'ai vu un temps où il aurait fait dix lieues à pied pour voir une bonne armure, et à présent il passera dix nuits pour combiner la coupe d'un nouveau pourpoint ²³. » C'est l'affaiblissement attribué au triomphe de la mode : « La mode est une coquine fieffée 24. » C'est la décadence attribuée à l'étiquette des cours : « La virilité se perd en révérences, le courage en civilités, et les hommes ne sont plus que des parleurs 25. » Ce qui stigmatise, plus que jamais, «les jeunes freluquets... se donnant à force de grimaces des airs redoutables ²⁶ ». D'où la volonté d'inverser les valeurs nouvellement acquises: la dénonciation du jeu des masques, la critique des dissimulations, le refus d'un «faux» paraître, le regret de son triomphe sur la «vraie» vigueur. Alors, le

^{20.} W. Shakespeare, Beaucoup de bruit pour rien, 1600, Acte I, scène 1.

^{21.} W. Shakespeare, Henri V, Acte III, scène 2.

^{22.} Ibid., Acte III, scène 7.

^{23.} W. Shakespeare, Beaucoup de bruit... op. cit., Acte II, scène 3.

^{24.} Ibid., Acte III, scène 3.

^{25.} Ibid., Acte V, scène 4.

^{26.} Ibid., Acte V.

Thurio d'*Othello*, trop attaché à son apparence et implorant « Que dit-elle de ma figure ? ²⁷ », ne saurait être que méprisé.

Existe donc, dans le théâtre de Shakespeare une critique de l'artifice, une méfiance envers l'homme de cour, un rejet du privilège donné au discours sur le combat. Face à quoi l'authenticité, la fermeté dépouillée, seraient autant d'avantages premiers. Telle la déclaration d'Henri V: « Je te parle en soldat, si je te conviens ainsi, prends-moi. Tu prendras un homme de cœur, sincère et sans artifice. Quant à ces beaux diseurs ²⁸... »

LA QUESTION DE L'HUMAIN

Les interrogations traversant l'ensemble de ces scènes sont pourtant plus complexes encore, et sans doute plus profondes. Ce n'est pas seulement la virilité elle-même qui est en jeu, mais le comportement humain dans son ensemble, ses failles, ses illusions. C'est d'abord sur l'inconstance des personnages, leur faiblesse intrinsèque, qu'est mis le véritable accent. « L'homme est une créature changeante ²⁹ », dit narquoisement Benedict dans Beaucoup de bruit pour rien. C'est sur un manque, un déficit préalable aussi, une insatisfaction native, que se greffent nombre de comportements ou de décisions. Tel est l'aveu marquant de Richard III, dès le début de la pièce: « Moi qui, grossièrement façonné, n'ai point ce qu'il faut pour étaler mes grâces 30 ». D'où aussi, l'aveu de faiblesse d'un des assassins dans *Macbeth*: « Et moi, i'ai tellement été accablé de revers, tellement las de lutter contre la fortune que pour améliorer ma position ou me

^{27.} W. Shakespeare, Othello, 1604, Acte V, scène 2.

^{28.} W. Shakespeare, Henri V, Acte V, scène 2.

^{29.} W. Shakespeare, Beaucoup de bruit..., Acte V, scène 4.

^{30.} W. Shakespeare, Richard III, Acte I, scène 1.

débarrasser de l'existence, je suis prêt à jouer ma vie sur la première carte venue ³¹. »

Certes, le moment historique d'un doute, celui d'une nostalgie envers l'affirmation plus franche et quasi ouverte de la force, a sans doute favorisé cette mise en scène de la faiblesse humaine. C'est pourtant l'insistance sur la fragilité qui est première: cette profusion d'évocation sur les failles, les fêlures profondes de personnages illusoirement attendus en héros. Dès lors peuvent se comprendre sournoiseries et trahisons, comme la désespérance de Protée, après mille errances, alors qu'il s'engageait aux raffinements de la cour: «En quittant ma Julie, je me parjure, en aimant la belle Sylvie, je me parjure, en trahissant mon ami, je me parjure, et le dieu qui m'imposa mon premier serment est celui-là même qui me pousse à cette triple déloyauté 32. » Comme les atermoiements de Richard II, après ses hésitations face à Bolingbroke : « Faut-il que je déroule le long tissu de mes erreurs 33? » Indécisions, doutes, voire déficiences, font le cœur de quelques personnages centraux. Suivent les reniements, les duperies, les violences perverses, dont les conséquences en cascade sous-tendent les rebondissements de la plupart des drames. C'est le cas de Richard III, promis à une succession sans fin de crimes pour effacer l'ensemble des successeurs légitimes qu'il doit annihiler pour mieux « parvenir »: «Faire mourir ses frères et puis l'épouser, c'est un moyen de réussite bien chanceux, mais je suis si avant dans le sang, qu'un crime doit suivre l'autre 34. » C'est le cas de Macbeth, conduit à une implacable succession de meurtres, avant d'en devenir mélancolique, usé, tremblant : « Macbeth ne dormira plus³⁵. » Le thème est alors moins celui du

^{31.} W. Shakespeare, Macbeth, Acte III, scène 1.

^{32.} W. Shakespeare, Les deux gentilshommes..., Acte II, scène 6.

^{33.} W. Shakespeare, Richard II, Acte IV, scène 1.

^{34.} W. Shakespeare, Richard III, Acte IV, scène 2.

^{35.} W. Shakespeare, Macbeth, Acte II, scène 2.

manque de virilité que celui de la vulnérabilité humaine, moins celui de l'impuissance que celui de quelque obscure distance à soi : l'impossible « unité » de comportement, l'inéluctable manque d'homogénéité personnelle, et la suite de drames plus ou moins vertigineux susceptibles d'en découler. Mieux, la focale d'un tel théâtre traite moins d'histoire que d'anthropologie : la vision de l'humain au-delà des circonstances temporelles ou locales, au-delà des mœurs ou des sensibilités d'un moment. C'est ce qui donne aux textes de Shakespeare cette sourde séduction, sa densité, leur sulfureux pouvoir d'attraction dépassant frontières et cultures du temps.

Reste pourtant une conviction réintroduisant, quoi qu'il en soit, une part de ce théâtre dans l'histoire : la place toute particulière faite à la femme. C'est Lady Macbeth qui tente, coûte que coûte, de maintenir son héros « debout » face à sa défaite programmée. C'est Desdémone qui se montre plus noble et déterminée qu'Othello, alors qu'elle est abusivement accusée: « Il faut que vous soyez violent comme le feu pour dire qu'elle était perfide 36 ». C'est Emilia, la domestique de Desdémone, qui affirme, envers et contre tous, l'indiscutable vérité, alors qu'elle en sera condamnée. C'est Benedict, qui affirme sa totale détermination morale face l'inconstance de ses interlocuteurs 37. La femme gagne ici une présence et une force explicites, même si elle est souvent conduite à en payer le prix. Reconnaissance nouvelle, discrète et pourtant sensible, dans un univers de misogynie, valorisation accompagnant la manière dont Baldassare Castiglione, lui-même, dans son Livre du courtisan donne une place inédite et marquante à la « Dame du palais » : première étape culturelle dans un parcours historique à vrai dire encore balbutiant.

^{36.} W. Shakespeare, Othello, Acte V scène 2.

^{37.} W. Shakespeare, Beaucoup de bruit..., Acte V, scène 4.

* *

Shakespeare montre sans doute mieux que d'autres combien les repères de la virilité se recomposent à la Renaissance, combien la revendication d'une maîtrise nouvelle accentue la finesse et la subtilité des comportements, tout en accentuant aussi la possibilité de faux calculs, de duperies, de malentendus. Mais c'est sur la faiblesse humaine et sa possible noirceur que sont centrées les scènes les plus évocatrices. L'enjeu tient moins à la démonstration de quelque recul de la virilité qu'à celle de quelque déficit intrinsèque de l'être. Ce qui donne une profondeur inégalée au texte shakespearien. Les artifices des héros les plus modestes, leurs échecs, leurs projets sordides, leurs violences biaisées, en deviennent fascinants, d'autant plus captivants qu'ils semblent universels. Le débat conserve pourtant, sur un point, un aspect historiquement marquant: la femme peut révéler une force aussi inattendue que délibérément affichée. Rupture indéniable dans ce cas. D'où l'inévitable interrogation: après une réflexion désenchantée sur la déficience humaine, faut-il constater la présence d'une vigueur féminine? Ce jeu paradoxal et détourné suggère, quoi qu'il en soit, une reconnaissance nouvelle de la femme à l'orée de notre modernité.

Le sauvage et le courtisan. Une lecture du théâtre élisabéthain

Yan Brailowsky

« Des Cannibales » de Montaigne aux Lettres persanes de Montesquieu, écrivains et philosophes de la première modernité ont opposé le courtisan et le sauvage pour encourager leurs lecteurs à questionner l'ordre du monde, à déceler ce qui pouvait être barbare chez l'homme civilisé. Dans l'Angleterre élisabéthaine, on retrouve cette dichotomie représentée sur les scènes londoniennes, depuis les premières pièces de Shakespeare, comme Titus Andronicus (c. 1592), où une reine barbare affronte une famille romaine, à l'une de ses dernières œuvres, La Tempête (1616), où un duc déchu enchaîne un sauvage. La différence entre le sauvage et le courtisan n'est cependant pas uniforme, et nous reviendrons ici sur ce qui distingue l'esthétique théâtrale de l'Angleterre de celle du continent, ainsi que sur l'évolution de l'esthétique anglaise entre le XVI^e et le XVII^e siècle, en particulier entre la période élisabéthaine (1560-1603) et la période jacobéenne (1603-1625).

Nous commencerons par les pièces de l'époque élisabéthaine où, sur scène, les guerres civiles montrent combien l'homme de cour pouvait devenir un sauvage. Nous verrons à quel point ce contexte historique, représenté dans les tétralogies de Shakespeare, faisait aussi écho à une réalité des théâtres de cette époque, dont les scènes étaient toutes proches, voire se confondaient avec les arènes où se déroulaient des combats d'animaux. Le théâtre était un lieu agonistique, mêlant la poésie dramatique et la sauvagerie, l'homme et la bête. À la différence des combats d'animaux.

MISES EN INTRIGUES

cependant, la violence au théâtre passait d'abord par la parole, et ce à une période de grande évolution pour la langue anglaise, oscillant entre un héritage anglo-saxon (la langue des barbares) et anglo-normand (la langue de la cour). Cette dynamique allait ensuite évoluer à partir du XVII^e siècle, avec le développement du théâtre de cour. Shakespeare et ses contemporains ont alors mieux distingué le courtisan et le sauvage, l'homme et la bête, l'aristocratie et le peuple. Parallèlement à cette évolution politique et esthétique, le contexte religieux était marqué par l'opposition croissante des puritains, théâtrophobes convaincus. Nous verrons comment les effets combinés d'un théâtre de plus en plus élitiste et d'une opposition ultra-conservatrice ont abouti à la négation du théâtre, et combien l'analyse des liens entre le sauvage et le courtisan à l'époque de Shakespeare peut servir de leçon pour ceux qui s'intéressent à l'évolution du théâtre d'aujourd'hui.

GUERRES DE RELIGION, INVASIONS, INSTABILITÉ POLITIQUE: LE THÉÂTRE ET LA VIOLENCE DE LA SOCIÉTÉ

Dans la première période de sa production, soit dans les années 1580-1595 environ, Shakespeare produit un type de théâtre particulier, où la différence entre le courtisan et le sauvage est parfois difficile à déceler.

Ainsi, un grand nombre de ses premières pièces sont tirées de chroniques historiques qui, selon certains critiques, cherchaient à glorifier le règne d'Élisabeth I^{re} en élaborant le mythe Tudor ¹. Dans les pièces de cette période, la sauvagerie de la cour anglaise est généralement justifiée par la représentation (de *Gorboduc* de Thomas Norton et Thomas Sackville aux tétralogies de Shakespeare, en passant par *Edouard II* de

^{1.} Le plus emblématique de ces critiques est sans doute E.M.W. Tillyard, *Shakespeare's History Plays*, Londres, Chatto & Windus, 1944.

Christopher Marlowe...) des guerres civiles qui ont déchiré l'île au cours de son histoire. Dans d'autres pièces situées plus près de la période élisabéthaine, la sauvagerie de la cour est suggérée par des représentations de cours étrangères, notamment la cour de France. Ainsi, *Le Massacre à Paris* de Marlowe (1593) remémore la Saint-Barthélémy vingt ans après les faits pour faire l'éloge d'Henri de Navarre, alors en passe d'hériter du trône français; moins de deux ans plus tard, *Peines d'amour perdues* (1594-1595) de Shakespeare fait écho à l'apostasie du même Henri, converti au catholicisme et devenu roi de France.

L'intérêt des auteurs dramatiques de cette époque pour l'histoire et les guerres civiles se comprend lorsqu'on considère l'Angleterre comme un royaume presque assiégé de toutes parts dans la seconde moitié du XVIe siècle. Au nord, l'Écosse représentait une menace constante, non seulement à cause des partisans de Marie Stuart, cousine d'Élisabeth, qui voulaient remplacer la reine protestante par la monarque catholique, mais aussi à cause des pilleurs des Highlands qui pratiquaient la rapine dans les Lowlands; à l'ouest, les Irlandais se rebellaient régulièrement contre le joug anglais, rendant nécessaires des expéditions punitives et coûteuses; au sud et à l'est, les Français, les Hollandais et les Espagnols menaçaient également les Anglais sur mer ou sur terre. Aucun Anglais ne pouvait oublier, par exemple, l'année 1588, qui faillit se solder par l'invasion du pays par l'Armada de Philippe II d'Espagne.

Compte tenu de cet encerclement, on comprend le sens de l'envolée lyrique de Jean de Gand sur son lit de mort dans *Richard II* (c. 1595), pièce qui raconte le début de la Guerre des Deux Roses. Jean, père d'Henry Bolingbroke (futur Henry IV), peint une vision idyllique de l'Angleterre avant l'arrivée de Richard sur le trône, décrivant le pays comme une « forteresse naturelle » contre les ennemis étrangers (surtout français), avant que la honte et la barbarie ne la menacent de l'intérieur:

MISES EN INTRIGUES

Cet auguste trône des rois, cette île porte-sceptre, Cette terre de majesté, ce siège de Mars, Cet autre Éden, ce demi-paradis, Cette forteresse bâtie par la nature pour se défendre Contre l'invasion et le coup de main de la guerre, Cette heureuse race d'hommes, ce petit univers, Cette pierre précieuse enchâssée dans une mer d'argent Qui la défend, comme un rempart, Ou comme le fossé protecteur d'un château, Contre l'envie des contrées moins heureuses. Ce lieu béni, cette terre, cet empire, cette Angleterre, Cette nourrice, cette mère féconde de princes vraiment royaux, [...] Cette Angleterre, engagée dans une mer triomphante, Dont la côte rocheuse repousse l'envieux assaut De l'humide Neptune, est maintenant engagée à l'ignominie Par les taches d'encre et par les parchemins pourris! Cette Angleterre qui avait coutume d'asservir les autres, A consommé honteusement sa propre servitude! Richard II, Acte I, Scène 5, trad. F.-V. Hugo, 1872

Pour la plupart des contemporains de Shakespeare, l'Angleterre, malgré la protection naturelle offerte par son insularité, était ainsi toujours potentiellement en état de guerre, rongée par des rivalités internes et menacée par des ennemis extérieurs. Les complots, catholiques ou protestants, abondaient, comme en témoignent ceux de Ridolfi (1571), Throckmorton (1583), Babington (1586) ou Essex (1601); l'opposition à la Reine, que ce soit à la cour ou dans les campagnes, risquait d'éclater à tout moment, à la faveur des nombreuses disettes qui frappèrent le pays à la fin du XVI^e siècle, ou de machinations de courtisans qui craignaient les effets délétères d'une dynastie sans succession: Élisabeth I^{re} n'étant pas mariée, et donc sans héritier, l'Angleterre risquait de replonger dans une nouvelle guerre de succession, à la manière de la Guerre des Deux Roses.

Dans ce contexte, on comprend pourquoi la cour représentée sur la scène élisabéthaine, loin d'être un havre de paix et de raffinement, pouvait devenir le théâtre de toutes les vilenies, et comment les courtisans se distinguaient des sauvages seulement par le raffinement de leur brutalité.

La scène anglaise n'était pas la seule à se complaire dans la violence. Comme l'a montré Christian Biet, il existait également en France un « théâtre de l'échafaud » avec des pièces particulièrement sanglantes ², à la manière de *Titus Andronicus*. Mais ce type de théâtre a été largement oublié en France, notamment à cause de la domination de l'esthétique classique à partir du XVII^e siècle, incarnée par Corneille, Racine ou Molière, et le désir d'imposer des règles de bienséance, d'intérioriser les luttes de l'âme et de les traduire d'abord par le verbe, plutôt que par le sang.

Mais pour ce qui concerne l'Angleterre, la réécriture ultérieure de l'histoire, qui fit du règne d'Élisabeth I^{re} (1558-1603), la Reine Vierge, un «Âge d'Or» préservant l'Angleterre des guerres qui ravagèrent le continent pendant un demi-siècle, ne doit pas occulter les faits. Quoiqu'en disent les chroniqueurs, poètes et dramaturges qui célèbrent le courage anglais, les Élisabéthains avaient *peur*: de la maladie, de la faim, de la peste, des catholiques. Tout cela constituait un danger permanent, à même d'annihiler un monde en constante (r)évolution, voire sur le point de disparaître, à en croire les prophètes millénaristes. Personne ne savait alors que le règne d'Élisabeth allait durer aussi longtemps, et beaucoup redoutaient l'avenir en se souvenant des soubresauts provoqués par la succession de rois et de reines sur le trône anglais.

La violence figurée sur la scène londonienne, qui peut surprendre aujourd'hui ceux qui voient d'abord en Shakespeare un poète intemporel, ne doit donc pas faire oublier l'omniprésence de la mort et du sang pour les contemporains du dramaturge. Qu'il s'agisse des têtes empalées de traîtres et

^{2.} Christian Biet (éd.), *Théâtre de la cruauté et récits sanglants (fin XVI^e-début XVII^e siècles)*, Paris, Robert Laffont, 2006.

MISES EN INTRIGUES

de voleurs accueillant les visiteurs à Londres, de la violence ordinaire à l'encontre des bêtes et des enfants, de l'omniprésence du sang dans la maison même de Shakespeare au cours de son enfance (son père était un tanneur et un gantier), la sauvagerie était partout. Pire: les meurtriers d'hier pouvaient devenir les rois d'aujourd'hui, à la faveur d'une bataille, d'un meurtre sauvage ou d'un coup du sort (on pense aussi bien à Richard III qu'à Claudius dans *Hamlet*, ou encore à Macbeth).

QUAND LES SCÈNES DE THÉÂTRE ÉTAIENT AUSSI DES ARÈNES DE COMBATS D'ANIMAUX

En vérité, la cour telle qu'elle est représentée dans les pièces de l'époque était sauvage à plus d'un titre. Outre le cadre historique brossé ici à grands traits, il faut rappeler deux particularités du théâtre élisabéthain. La première est le fait que les théâtres de l'époque servaient aussi d'arènes accueillant des combats de cogs, d'ours et de chiens, contribuant à diminuer l'écart séparant l'humain de l'animal³. La deuxième était la localisation de ces théâtres. Installés pour la plupart sur la rive sud de la Tamise, ils étaient en dehors de la City de Londres, dans un lieu autrefois réservé aux lépreux et abritant les hors-la-loi poursuivis par les autorités de la ville 4. Les scènes élisabéthaines étaient ainsi des scènes agonistiques, accueillant aussi bien une cour imaginaire déchirée par la guerre civile que des animaux sauvages et des criminels. La cour représentée dans la pièce était donc bien plus qu'une représentation de l'entourage royal: elle correspondait au lieu où se jouait la pièce (la bâtisse du

^{3.} Andreas Höfele, Stage, Stake, and Scaffold: Humans and Animals in Shakespeare's Theatre, Oxford, Oxford University Press, 2011.

^{4.} Stephen Mullaney, *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England, Chicago, Chicago University Press, 1988.*

théâtre élisabéthain), un lieu à l'image du monde lui-même (suivant en cela le *topos* du *theatrum mundi*), mais elle était aussi une *basse*-cour, où l'on trouvait des animaux (coqs, ours et chiens), et un lieu où le « bas matériel » de l'homme, ses appétits et ses instincts animaux, était à l'œuvre. Dans ces pièces, dans cette cour aux multiples facettes, baigner dans le sang participait d'un processus générateur et destructeur à la fois, faisant du courtisan un sauvage ou du sauvage un courtisan, témoignant également des transformations sociales à l'œuvre dans cette période qui vit l'ascension d'une classe proto-capitaliste.

Loin de proposer aux spectateurs des divertissements leur permettant de s'échapper de leur misère quotidienne par la fiction (ce qu'en anglais on appellerait « escapist fantasies »), ces théâtres constituaient des lieux où l'on venait ressentir ou célébrer la conjonction, voire l'omniprésence, de plusieurs formes de violence : la violence sociale et religieuse, d'abord, qui rejetait les théâtres et les criminels en dehors de la ville ; la violence psychique, dépeinte à travers des personnages qui s'entre-déchirent, dont les passions sont violentes et chez qui le suicide est monnaie courante ; la violence physique, enfin, puisque le sang coule abondamment sur la scène comme dans l'arène.

La langue de Shakespeare ou l'anoblissement d'une langue sauvage

Dans l'espace agonistique que constituait la scène élisabéthaine, le verbe était aussi important que le geste, sinon plus. Le théâtre élisabéthain était un spectacle que l'on venait écouter, où ce qui comptait était ce que l'on entendait, qu'il s'agisse de paroles ou de cris (des hommes, des animaux, du public). On allait «écouter» une pièce, on n'allait pas la «voir», et la salle n'était pas remplie de spec-

MISES EN INTRIGUES

tateurs, mais d'auditeurs ⁵. Dans ce théâtre essentiellement « oral » avec peu ou pas « d'effets spéciaux » ⁶, la violence passait d'abord par la parole; autrement dit, les pièces combinaient de manière paradoxale un verbe raffiné, comme dans *Richard II* et *Richard III*, et des scènes d'une cruauté parfois insoutenable.

De fait, au cours du XVIe siècle, la langue anglaise était en train de muer. La langue sauvage d'antan, celle des hordes barbares (Angles, Pictes, Saxons), gagnait ses lettres de noblesse. Même si l'écusson royal contient encore aujourd'hui une devise anglo-normande (« Dieu et mon droit ») associée à celle de l'Ordre de la Jarretière (« Honi soit qui mal y pense »), l'anglais devenait alors un motif de fierté nationale. On a pu voir dans le théâtre de Shakespeare et la poésie d'Edmund Spenser (The Faerie Queene) une célébration de l'Angleterre d'Élisabeth, contribuant à donner au pays une langue nouvelle, épique, capable de rivaliser avec les poètes grecs ou latins. Ainsi utilisé à la cour et par les écrivains, l'anglais remplaçait également peu à peu le latin à l'église, de moins en moins usité dans un pays protestant où l'on encourageait l'étude de la Bible en vernaculaire. Dans ce contexte, on comprend l'inventivité linguistique de Shakespeare, dont les néologismes et autres hapax legomena sont légion, et dont certaines expressions sont ensuite passées dans la langue, comme «all of a sudden» («tout d'un coup», dans La Mégère apprivoisée), «a sorry sight» («à faire pitié », dans Macbeth), ou encore «fair-play» (dans Le Roi Jean, Troïlus et Cressida, ou La Tempête).

^{5.} Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor*, Chicago, Chicago University Press, 1999.

^{6.} Avant l'utilisation des théâtres fermés à l'italienne, les «effets spéciaux» se réduisaient généralement à l'utilisation d'une trappe (pour l'apparition des démons, comme dans *La Tragique Histoire du docteur Faust* de Marlowe, ou des enterrements, comme la scène des fossoyeurs de *Hamlet*) ou du balcon surmontant la scène (comme dans *Roméo et Juliette*, ou encore pour le fantôme de *Hamlet*).

Plus tard, après la Restauration de la monarchie en 1660, certains auteurs ont considéré cette langue comme associant trop bizarrement une langue noble et une langue sauvage, comme agrammaticale, voire indécente. Ainsi, le poète John Dryden, influencé par le goût néo-classique du continent, regrettait les solécismes du dramaturge et se mit à « corriger » Shakespeare. De même, Nahum Tate considérait la sauvagerie du Roi Lear comme insoutenable; il adapta alors la tragédie en la remettant au goût du jour, en supprimant le rôle du fou et terminant la pièce sur une fin heureuse, avec le mariage de Cordelia et d'Edgar. Même si les Anglais n'allèrent pas jusqu'à créer l'équivalent de l'Académie française (fondée en 1635), la langue anglaise s'est progressivement formalisée, et ce sont des versions édulcorées de Shakespeare qui allaient dominer les scènes anglaises jusqu'au XIX^e siècle.

L'exemple de Tate montre combien la tension était forte dans le théâtre élisabéthain entre une rhétorique classique, avec ses longues tirades où l'on décèle facilement des artifices stylistiques inspirés des Anciens, et une pratique dramaturgique qui ne correspondait pas du tout aux règles des mêmes auteurs classiques. Sir Philip Sidney se lamentait ainsi, dans son Apologie de la poésie (1595), de la nature « bâtarde » du théâtre de son époque. Non seulement on n'y respectait pas la règle des trois unités prônée par la *Poétique* d'Aristote, mais les genres dramatiques étaient également remis en cause : le comique se mêlait au tragique, la langue du courtisan à celle du charretier, sans aucune bienséance ni vraisemblance. Ce mélange, où rivalisent « le sublime et le grotesque, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie », allait plus tard être porté aux nues par Victor Hugo dans sa préface de Cromwell (1827).

L'INVENTION DU THÉÂTRE DE COUR: ENTRE PARURES ET SPECTACLES, LE SAUVAGE DOMESTIQUÉ

L'esthétique de Shakespeare ne peut cependant être réduite à ces oppositions fracassantes, et il est important de comprendre l'évolution du dramaturge de son vivant. Dans Titus Andronicus, la relation entre le sauvage et le courtisan peut sembler s'incarner dans l'opposition entre la barbarie des Goths, qui réduit Lavinia au silence, mutilée et violée par Chiron et Démétrius, et l'art oratoire du courtisan, représenté par les longues tirades de l'oncle de Lavinia qui essaie, par la parole, d'émouvoir le public, en usant du pathétique poétique. Cette différence entre les Goths sauvages et les nobles courtisans de Rome est exploitée tout au long de la pièce. Toutefois, à la fin de celle-ci, cette distinction n'est plus opératoire. Ce n'est pas tant par le verbe que par la bouche et l'ingurgitation que Titus complétera sa vengeance, incarnant alors une sauvagerie d'une cruauté digne des cours les plus corrompues. Dans la dernière scène de l'acte V, Titus révèle à la reine des Goths que la tourte qu'elle vient de manger était faite avec la chair de ses propres fils. Le général, autrefois membre de l'aristocratie romaine, est devenu aussi sauvage que les Goths, infanticide et cannibale.

Dans les pièces de Shakespeare qui datent de sa période Stuart (1603-1616), la représentation des liens entre sauvage et courtisan change, et son verbe aussi: plus compact, plus ramassé (comme dans *Macbeth*, la pièce la plus courte du corpus shakespearien), mais aussi plus simple (comme dans les *Romances*, où le vers est plus libre). On ne ressent plus le côté travaillé, voire pesant des premières pièces, telles que *Titus Andronicus* ou les trois parties d'*Henry VI*, où les tirades sont parfois interminables, répétitives, suivant en cela la *copia* des Anciens. De fait, ces répliques sont aujourd'hui généralement coupées par les metteurs en scène, qui pré-

fèrent tirer parti d'effets visuels plutôt que de dépendre uniquement du verbe.

Cette évolution suit de près un changement esthétique et poétique qui se dessine dans la première décennie du XVII^e siècle, et qui correspond à l'avènement d'une nouvelle dynastie plus portée sur le spectacle, désireuse de *voir* des pièces autant que de les *entendre*. La cour de Jacques I^{er} était, dans ce sens, plus « européenne », et son goût était plus en phase avec celui du continent. La reine Anne, épouse de Jacques, était friande de spectacles depuis son enfance à la cour du Danemark. L'intérêt du nouveau couple royal pour le théâtre se manifeste dès le début du règne de Jacques : alors que la reine Élisabeth avait toujours évité de se montrer trop proche des comédiens, Jacques décida de faire de la troupe de Shakespeare la troupe du roi et de commanditer de nouveaux spectacles pour la cour.

Avec les Stuart, les masques de cour se multiplient ⁷. Dans ces spectacles, la cour est mise en scène, et les masques se structurent rapidement à travers une opposition : d'un côté, le masque proprement dit, de l'autre, l'antimasque. Ce dernier était peuplé de sauvages, de sorcières et d'autres créatures fantastiques ou exotiques, joués par des comédiens professionnels ; le masque, quant à lui, était incarné par des courtisans (notamment le roi, la reine, et leur suite), silencieux, aux parures resplendissantes. Le contraste était censé glorifier la cour.

Ces masques illustrent également le passage d'un théâtre oral à un théâtre spectaculaire, une évolution qui allait de

^{7.} Le masque de cour anglais ressemblait quelque peu au ballet de cour français. Il s'agissait d'un divertissement auquel les nobles participaient et dansaient costumés, le visage généralement à découvert, suivant un argument allégorique plus ou moins complexe. Parmi les auteurs les plus connus de grands masques de cour figurent Ben Jonson (auteur) et Inigo Jones (costumier et scénographe). Voir Marie-Thérèse Jones-Davies, *Inigo Jones, Ben Jonson et le Masque*, Paris, Didier, 1967; Stephen Orgel, *The Illusion of Power: Political Theatre in the English Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1975.

pair avec la disparition progressive de scènes comme celle du Globe, circulaire et à ciel ouvert, au profit de théâtres à l'italienne comme le Blackfriars, avec sa scène fermée et une perspective centrale, dans un bâtiment qui pouvait accueillir moins de spectateurs. Ces scènes exigeaient un éclairage artificiel et des coûts plus importants, ce qui faisait augmenter les tarifs pour le public, contribuant ainsi à une privatisation rampante de spectacles autrefois « populaires ». Au lieu de présenter des pièces devant deux ou trois mille spectateurs, ces nouveaux théâtres fermés n'en accueillaient pas plus de mille. En ce qui concerne les masques de cour, le cercle des spectateurs était plus restreint encore, puisqu'on ne pouvait y assister que sur invitation; les courtisans et les ambassadeurs se battaient pour être de la partie, comme en témoignent les correspondances diplomatiques de l'époque.

Une tragédie comme *Le Roi Lear* (c. 1605) illustre ce moment charnière, représentant la cour de Jacques I^{er} par contraste. Cette tragédie de Shakespeare représente la cour en déliquescence et se solde par la désunion de la Grande-Bretagne; les courtisans finissent vêtus de loques, comme Edgar, Kent, et même le roi. Dans cette cour hypocrite, la parole est réduite au silence (Cordelia), ou à l'insignifiance (ce qui n'est pas la même chose) avec les promesses de Régane ou Goneril, ou encore les élucubrations de Lear. Le dénuement du roi et de son principal courtisan, sa logorrhée verbale, la division du royaume enfin, sont autant de figurations *a contrario* de ce qui se passait à la cour du roi Jacques I^{er}.

En effet, loin de se dévêtir et de se perdre dans la campagne anonyme comme Lear, le nouveau roi commanditait des spectacles pour se mettre en scène, fermement installé au centre du pouvoir, dans des productions extrêmement coûteuses, de véritables *happenings* (presque tous ces masques n'ont été représentés qu'une fois). Loin de signifier la désunion de l'île, l'arrivée de Jacques avait, au contraire, réuni à

nouveau sous une même tête les couronnes des royaumes d'Angleterre et d'Écosse, après plusieurs siècles de séparation.

Autrefois mêlées, voire indissociables, les différences croissantes entre le courtisan (l'élite) et le sauvage, de plus en plus apparenté au menu peuple, ont peut-être encouragé Shakespeare à créer un nouveau genre, les Romances, des fictions où, contrairement aux premières tragédies, on essaie d'échapper à l'histoire. On y trouve ainsi des sauts temporels, voire un temps hors du temps, des passages aux tonalités lyriques, mais aussi un vers plus varié. La sauvagerie n'est pas en reste, cependant, puisqu'elle apparaît de manière plus primitive. Dans Le Conte d'hiver, un ours fait irruption sur scène à l'acte III pour engloutir Antigonus, l'incarnation même du courtisan, rappelant également l'une des caractéristiques du théâtre élisabéthain; dans Cymbeline, la sauvagerie est incarnée par Belarius/Morgan et ses fils adoptifs, Guiderius et Arviragus, qui vivent tous trois dans la forêt; dans La Tempête, Caliban, le sauvage, dont le nom rappelle l'étymologie de «cannibale», est enchaîné par Prospéro, autrefois duc de Milan. Dans ces trois pièces, Shakespeare s'éloigne de l'esthétique du théâtre anglais des années 1580-1595 pour exploiter la veine pastoraliste des Anciens, en distinguant nettement la cour et la campagne, qui représentent respectivement la tromperie et la simplicité, la corruption et la pureté. On constate ainsi un contraste de plus en plus net entre les apports de la civilisation et du pouvoir d'un côté, et de l'autre l'homme laissé à l'abandon, le sauvage, le peuple.

L'IDÉAL DES PURITAINS: LUTTER CONTRE LE SAUVAGE ET LE COURTISAN

En se déportant progressivement vers les divertissements de cour dans des lieux clos avec une perspective à l'italienne,

la nouvelle esthétique sous l'époque jacobéenne (1603-1625) annonçait la confiscation du spectacle populaire au profit d'une élite, ce qui a abouti à la négation même du théâtre, avec la fermeture des théâtres en 1642, sous l'impulsion des forces les plus conservatrices de l'époque, les puritains. Après plus d'un demi-siècle de production dramatique d'une grande richesse, l'Angleterre allait traverser près de deux décennies sans théâtre. À la réouverture des théâtres en 1660, l'esthétique était dorénavant fortement influencée par le continent. Shakespeare et ses contemporains étaient devenus presque illisibles pour une nouvelle génération d'auteurs qui, pour la plupart, n'avaient connu que les spectacles français, italiens ou espagnols à l'esthétique néo-classique.

Les puritains britanniques, rappelons-le, étaient farouchement iconoclastes et théâtrophobes, considérant le théâtre comme un lieu d'idolâtrie et de débauche; les protestants conformistes, en revanche, étaient plutôt iconophiles et considéraient le théâtre comme faisant partie des choses indifférentes (adiaphora), à l'instar, en religion, des vêtements cléricaux, et qui, pour les anglicans, ne posaient pas de problème de doctrine, alors que les puritains y voyaient un héritage catholique dangereux et idolâtre qu'il fallait éliminer à tout prix.

Paradoxalement, l'inimitié des puritains vis-à-vis du théâtre a sans doute contribué à exacerber la violence de ce dernier, en mettant en évidence la nature spectaculaire de la barbarie provoquée par les guerres civiles et religieuses. Le théâtre pouvait se faire l'écho, par le biais d'histoires païennes, des récits popularisés par le *Livre des Martyrs* de John Foxe, où la sauvagerie contre les martyrs était richement illustrée, et mis à la disposition des fidèles dans toutes les églises du royaume sur ordonnance royale.

En remettant en question le théâtre comme divertissement licite, les puritains s'attaquaient ainsi à une forme de représentation de l'histoire, de l'homme, de soi, et cherchaient à fermer les portes d'un lieu où une communauté pouvait donner libre cours à ses passions et, ce faisant, éprouver une sorte de catharsis, un lieu, en somme, qui rivalisait avec le temple de Dieu. Mais le projet des puritains se situait à l'opposé de celui des comédiens et des dramaturges. Les puritains cherchaient à réformer, ou plutôt à réprimer, les passions sauvages que les pièces pouvaient réveiller au sein du public, et réprouvaient l'hypocrisie et l'impiété des courtisans représentés sur scène (étant entendu que les tragédies représentaient habituellement des personnages illustres ou nobles). Luttant ainsi contre le sauvage et le courtisan, contre les païens et les pharisiens, les puritains cherchaient à atteindre un idéal de pureté vis-à-vis de Dieu, sans intermédiaire spéculaire ou ornement verbal, autant de pièges idolâtres ou sataniques. Mais ce que les puritains semblaient refuser de comprendre, c'est que pour que l'homme se purifie, il lui faut assumer ses péchés. De la même façon, le courtisan doit se frotter au sauvage qui sommeille en lui

* *

Réfléchir à l'évolution du théâtre shakespearien, depuis les pièces historiques des années 1590 jusqu'aux pièces des années 1605-1616, permet peut-être aussi de mieux cerner la situation du théâtre du XXI^e siècle et le débat autour de la distinction entre un théâtre d'élite et un théâtre « populaire ». Les deux pièces de Shakespeare représentées au Festival d'Avignon en 2015, *Richard III* mis en scène par Thomas Ostermeier et *Le Roi Lear* mis en scène par Olivier Py, illustrent cette distinction à travers leur exploration des liens entre le courtisan et le sauvage. La première pièce a été jouée dans l'Opéra Grand Avignon par une troupe allemande, dans une scénographie épurée où le plateau était transformé en arène. Dans cet espace, Richard, sans doute l'un des courtisans le plus troublants

MISES EN INTRIGUES

de Shakespeare, jouait avec un micro accroché au plafond, comme les annonceurs des matchs de boxe. L'ensemble mettait en évidence l'homologie entre la cour et l'arène et soulignait la proximité de Richard avec le public, censé assister à un spectacle potentiellement violent, voire animal. Comme dans les scènes élisabéthaines, le courtisan se mêlait au sauvage; à la fin de la pièce, Richard est même pendu à l'envers comme un cheval dans un abattoir. La mise en scène du Roi Lear suivait en partie une logique comparable: comme l'Opéra transformé en arène, la Cour d'honneur du Palais des papes fut, à partir du milieu de la pièce, transformée également en arène, à l'air libre. La pièce mettait aussi en évidence la sauvagerie de la cour à grand renfort de squelettes et d'un trou par lequel disparaissaient les personnages au fur et à mesure que la tragédie avançait. Mais alors que la mise en scène de Richard III insistait sur la nature politique et historique de la pièce, exploitant avec subtilité le parallèle avec Hitler et la propagande, montrant à quel point tous les personnages de la cour étaient complices de la sauvagerie incarnée par Richard, la mise en scène du Roi Lear semblait préférer un spectacle anhistorique. Si la cour de Richard était uniformément sauvage, celle de Lear était contrastée: la plupart des courtisans dangereux étaient habillés en noir, mais Cordélia était jouée par une ballerine vêtue de blanc et réduite au silence. L'effet produit par chaque mise en scène soulignait ainsi la différence entre un théâtre «populaire» et un divertissement d'élite. Richard III présentait une scénographie dans un lieu rapprochant le public des comédiens ; en revanche, Le Roi Lear était joué dans une cour gigantesque, loin du public, soulignant l'écart entre le spectacle et le spectateur. La substitution, à travers Cordélia, du ballet au théâtre, de la danse à la parole, contribuait alors à reproduire l'esthétique des spectacles de cour (d'honneur), opposant le courtisan et le sauvage, le masque et l'antimasque. Il ne reste plus qu'à espérer que les autorités d'aujourd'hui ne réagiront pas comme les cen-

POUVOIR, MORALE ET SÉDUCTION

seurs puritains de jadis, contraignant le Festival, l'un des espaces les plus emblématiques du théâtre populaire *et* du théâtre d'élite en France, à fermer ses portes ⁸.

^{8.} C'est ainsi que l'on peut mettre en perspective la menace d'Olivier Py de suspendre le Festival, ou de le déménager vers une autre ville, après la percée du Front National au premier tour des élections municipales en mars 2014. Le FN serait alors un avatar contemporain des ultra-conservateurs puritains du XVII^e siècle. Si l'on ajoute à cette opposition politique les effets délétères des réformes du régime des intermittents du spectacle au cours des dernières années, on comprend à quel point l'avenir du théâtre est matière à interrogations en France.

Récits et fictions, croyances et raisons

Mises en intrigues, récit, interprétation, personnage, rôle et distance au rôle, règle du jeu... sont autant de notions qui sont communes aux arts de la scène, à la fiction, et aux sciences humaines et sociales.

À partir des indices du passé, des traces, des preuves, l'histoire permet de reconstituer mentalement l'absence. L'histoire est aussi la mise en intrigue d'un récit vrai, les procédés narratifs sont mobilisés pour défendre la véridicité du récit. (Boucheron)

La Torah raconte la création, le déluge, l'organisation de l'humanité et aussi l'histoire du peuple d'Israël. Les premiers livres de la Bible ne relèvent pas seulement de la transmission des lois, ils constituent aussi les fondements d'une identité de diaspora, les prémices de la séparation entre l'État et le culte. L'intrigue de la Torah constitue une narration cohérente mais inaccomplie qui permet la variété des interprétations. (Römer)

La notion de mise en intrigue, comme mise en forme d'une chaîne d'informations à partir de données observées ou imaginées, est aussi pertinente pour comprendre la genèse des représentations sociales. Si les connaissances sont orientées par la démonstration de ce qui est empiriquement vrai, les croyances, pour la psychologie sociale, sont guidées par ce qui apparaît normalement juste et socialement efficace. Cette mise en perspective entre croyances et connaissances offre un cadre d'analyse original pour comprendre le rôle des créations artistiques pour

créer de nouvelles formes de raisonnement et de nouvelles représentations. (Clémence)

Cette ambition est aussi au centre du propos d'Olivier Saccomano qui explore la façon dont le théâtre crée un espace de pensée qui, au théâtre spectaculaire, oppose un théâtre d'hypothèses permettant aux acteurs, comme aux spectateurs l'expérience des déplacements, tant de la subjectivité que de la sensibilité. Il s'inscrit ainsi dans l'origine grecque commune des termes « théâtre » et « théorie », et montre l'imbrication entre théâtre et philosophie. Ce lien est aussi constitutif des dialogues de Platon, dont une nouvelle lecture montre le caractère novateur et le rôle dans l'émergence d'une nouvelle manière d'écrire et de penser. (Puchner)

Cette interrogation sur le lien entre croyance et fiction est aussi au cœur du travail de la compagnie Teater NO99. Le show de lancement d'un parti politique fictif devant plusieurs milliers de personnes, ou encore la mise en scène de moments intimes pour reconstituer des photographies disparues de souvenirs, sont autant d'expériences collectives de ce lien.

À une échelle plus individuelle, l'analyse des situations de travail ou l'observation de groupes sociaux montrent comment des jeux collectifs ou des récits individuels permettent de faire face au quotidien.

Si le travail est fait d'activité et de norme, il est aussi porteur de sens. Lorsque le travail est répétitif ou qu'il n'a pas de signification sociale assurée, construire une « règle du jeu » au sein d'un groupe permet de survivre à la fatigue, à l'ennui, à l'absurdité ou encore de déployer des habiletés. (Dujarier)

L'anthropologie a beaucoup analysé la variation des liens de parenté, mais les liens éphémères des espaces publics urbains recèlent encore de nombreuses perspectives pour l'étude des formes de civilité urbaine. L'observation des marchés urbains informels montre comment le récit de soi permet aux individus de transformer l'incertitude en maîtrise et d'être le héros de leur propre histoire face à un quotidien qui n'est souvent qu'une suite d'improvisations et de réactions en situation. (Milliot)

RÉCITS ET FICTIONS, CROYANCES ET RAISONS

La réflexion épistémologique sur l'histoire, l'histoire des religions, la sociogenèse des représentations et le théâtre lui-même sont autant d'explorations du lien entre fiction, récit, pensée et vérité. L'expérience du travail ou les relations sociales urbaines montrent aussi comment le récit est structurant des identités individuelles comme des groupes.

Un théâtre d'émotions et de situations

Tiit Ojasoo et Ene-Liis Semper – Teater NO99 Entretien avec Jean-Marc Adolphe* et Catherine Courtet

Ene-Liis Semper, scénographe et artiste vidéo, a étudié à l'Académie des Arts d'Estonie. Tiit Ojasoo, metteur en scène, est issu de l'Académie estonienne de musique et de théâtre. Né de leur rencontre, le Teater NO99 devrait s'autodissoudre entre 2024 et 2025. En créant leur compagnie en 2004 à Tallinn, Ene-Liis Semper et Tiit Ojasoo ont en effet initié avec leur premier spectacle, NO99, un compte à rebours qui s'achèvera avec NO01. Ils en sont à mi-parcours. En février 2015 a été créé, sous la forme d'une tragédie grecque, NO46 Savisaar, qui s'attaque au populisme en prenant pour cible Edgar Savisaar, le maire de Tallinn. Dans un opus précédent, NO75 L'Estonie unie, les deux artistes avaient créé un parti politique fictif en réunissant, lors d'un « congrès » fondateur, plus de 7 000 spectateurs. Mais certains spectacles de la compagnie, à l'instar de NO51 Ma femme m'a fait une scène..., présenté au Festival d'Avignon en 2015, ont une dimension plus intime. Expérimentant différents « formats » de mise en scène, ils portent une attention particulière à l'histoire de l'art et aux questions de société. Aujourd'hui directeurs d'un théâtre qui porte le nom de leur compagnie, Ene-Liis Semper et Tiit Ojasoo présentent leurs pièces à travers le monde.

^{*} Jean-Marc Adolphe, journaliste et conseiller artistique, a créé la revue *Mouvement* qu'il a dirigée de 1993 à 2015.

Jean-Marc Adolphe: Vous dites que le nom de votre compagnie, NO99, peut se comprendre comme un « compte à rebours », qu'il contient l'idée de série. Peut-on dire que vous créez un répertoire plus que vous ne l'adaptez, tout en travaillant parfois sur des textes existants, comme ceux de Shakespeare ou de Molière?

Tit Ojasoo: Dans le nom du Teater NO99 peut se lire une philosophie sur la finitude de la vie. L'homme a tendance à considérer le temps comme s'il était infini, à chaque année il ajoute un chiffre. Et pourtant nous savons que même le soleil s'éteindra un jour, et qu'aucun groupe artistique ne dure éternellement. La solution que nous avons choisie nous permet de nous consacrer au maximum à l'instant présent. Nous soustrayons une unité à chaque spectacle que nous faisons, nous rapprochant ainsi de notre fin. Lorsque nous arriverons à NO01, nous nous disperserons et nous nous consacrerons à d'autres projets.

Ene-Liis Semper: À la lumière de ce qui vient d'être dit, on voit que le Teater NO99 est davantage un projet d'art conceptuel que du théâtre classique de répertoire, même si le format reste proche de celui-ci. Nous avons pris le parti de ne pas nous limiter dans nos créations. Le principe est de rendre possible la production de toutes les formes de spectacles, des plus poétiques aux plus engagés. Nous avons mis en scène un tournage de film en temps réel, fait des shows politiques avec un public immense, joué des spectacles réalisés uniquement à partir de poèmes... Tout dépend de ce que nous recherchons à ce moment-là. Nous essayons de nous diversifier, pour ne pas nous lasser. Nous ne pensions pas que ce projet nous mènerait aussi loin. Nous voulions que chaque spectacle soit spécial, pour ne pas tomber dans la routine. C'est un nouveau défi à chaque fois.

- J.-M.A.: Vous avez pris le parti de ne pas dépendre des formats, de passer d'une performance comme NO75, qui est une sorte de mega-show sur les partis politiques (via la création d'un parti politique fictif, Ühtne Eesti Estonie Unie), à une improvisation devant une centaine de personnes. La pièce que vous présentez au Festival d'Avignon, NO51, Ma femme m'a fait une scène..., travaille le registre de l'intime. Comment parvenez-vous à allier ces différentes formes de représentation publique?
- T.O.: Il faut savoir accepter le moment: être capable de jouer avec la même concentration devant huit mille spectateurs comme devant une dizaine. Tout dépend du sujet traité. Si le spectacle porte sur la dépendance à l'alcool et qu'on s'adresse à un public d'adolescents ou de jeunes adultes, alors nous le présentons dans les écoles, nous nous rendons dans les salles de classe. Pour l'un de nos projets sur le thème de l'argent, nous avons joué dans des banques, pour des personnes dont l'activité quotidienne est liée à l'argent. Nous déterminons les moyens que nous allons utiliser. Dans *The Rise and Fall of Estonia (L'Ascension et la chute de l'Estonie)*, il nous fallait de l'intimité, des plans très rapprochés, pour rendre l'acteur plus proche des spectateurs.
- **E.-L.S.:** Nous utilisons différents moyens artistiques: dans *The Rise and Fall of Estonia*, nous avons filmé, séquence après séquence, les émotions des acteurs en plan rapproché, et l'image a été retransmise sur un écran géant dans une salle de deux mille personnes. Dans *Le Roi Ubu*, nous avons déconstruit le corps et la tête des personnages à l'aide de leurs costumes. Nous avons aussi réalisé des créations chorégraphiques et utilisé, dans une mise en scène originale, la forme de la tragédie grecque, avec son indispensable chœur de soixante personnes...
- NO51, Ma femme m'a fait une scène... est un spectacle sur les images, donc, pour parvenir à une intimité plus forte,

nous mettons en scène et photographions différentes images sous les yeux des spectateurs, en temps réel. L'intimité se met en place progressivement, à mesure que les photographies sont prises. Les spectateurs se sentent de plus en plus proches des acteurs, comme s'ils faisaient partie de leur vie. Chacun peut se reconnaître dans ces photographies, parce qu'en fin de compte, nos vies se ressemblent: les photos que nous prenons pour sauvegarder les instants marquants de nos vies se ressemblent.

J'aime l'idée que la pièce n'est pas en train de se jouer sur scène mais d'être perçue par le spectateur : elle se joue dans sa tête et dans son corps, à travers les émotions qu'il ressent. Le spectacle n'est pas seulement constitué par le fait de regarder, c'est bien plus que ça... Les acteurs doivent envoyer quelque chose au spectateur, lequel réfléchira ensuite ce qu'il a reçu.

Catherine Courtet: Dans NO51 Ma femme m'a fait une scène..., le personnage veut refaire des photos de vacances car sa femme les a détruites. Le dispositif de projection des photos sur écran permet de capter ou de fixer des émotions qui auraient pu échapper au spectateur. N'est-ce pas un défi pour les comédiens de recréer ces émotions?

E.-L.S.: *NO51 Ma femme m'a fait une scène...* est une production dans laquelle de grands efforts ont été déployés pour conférer aux émotions le plus de précision possible. À vrai dire, la précision est un concept que nous avons beaucoup travaillé au fil des années. On essaie toujours de capturer la vérité brute des émotions qui resurgissent des répétitions, puis de trouver les moyens de reproduire ces moments très intenses chaque soir.

C.C.: La structure du spectacle montre que la photo est plus importante que le moment vécu, pensez-vous que c'est une tendance de la société contemporaine?

- E.-L.S.: C'est possible. Plus de sept milliards de personnes vivent sur terre, il est donc très difficile de généraliser. Pourtant, le fait qu'on puisse se servir de dispositifs pour créer des images célébrissimes nous amène à penser qu'en tant qu'espèce, on accorde à l'image plus de valeur qu'à l'essence même de la vie.
- J.-M.A.: Les images présentées sur scène sont très différentes: les photos de vacances se transforment en histoire de la photographie. Selon vous, existe-t-il encore une mémoire individuelle ou les stéréotypes ont-ils tout envahi?
- **E.-L.S.:** Certaines personnes peuvent être tellement influencées par les images qui les entourent que leur mémoire les reproduit. D'un autre côté, une personne remplie de souvenirs vivants créera ses propres images. Où est la frontière entre le général et le personnel de nos jours?
- C.C.: Votre pièce Ühtne Eesti Estonie Unie est un dispositif qui s'inscrit dans la durée et qui mobilise plusieurs formes (conférence de presse, meeting, interviews de politiciens...). Aviez-vous conçu d'emblée cet enchaînement, ou bien la manière dont il a été reçu a-t-elle influencé le déroulement de votre projet? Aviez-vous programmé sa date de fin? À partir de quels matériaux avez-vous travaillé?
- **E.-L.S.:** Nous avons utilisé tous les moyens de communication habituellement utilisés par un pouvoir politique. Nous avions bien sûr des idées sur la bonne façon d'aborder le projet, mais la réalité nous a plusieurs fois pris de court, aussi nous avons simplement réagi à toutes les situations qui se sont présentées: on a ajusté le simulacre artistique à la situation. Nous avons recueilli une vaste documentation sur la façon dont fonctionne le processus politique en Estonie.

Beaucoup de documents étaient déjà librement consultables, pour peu qu'on sache où les chercher. Nous avons aussi discuté avec des professionnels de la politique qui nous ont donné leur point de vue. Nous avons traité énormément d'informations, le travail a consisté en grande partie à rassembler les pièces du puzzle et à révéler l'image dissimulée derrière.

C.C.: Lors de l'organisation du grand meeting de lancement du parti, vous mobilisez des images qui renvoient, notamment, à la création du parti nazi (les flammes, le cheval, le défilé avec les drapeaux, le vocabulaire...). Estce que la motivation politique est présente dans votre théâtre? Quelle est la part respective de dénonciation, d'ironie? Ce spectacle apparaît comme une expérimentation sociale et politique en vraie grandeur, à la fois pour aider à la prise de conscience, au décodage des pratiques politiques, et peut-être aussi pour aider à l'invention d'un autre monde possible?

E.-L.S.: Notre théâtre est vraiment à mi-chemin entre le poétique et le politique. Ce n'était pas censé être ironique – l'ironie, c'est l'arme des faibles. Avec le recul d'aujourd'hui, « Estonie Unie » paraît vraiment comme un simulacre performatif. Nous nous demandons ce qu'en aurait pensé Baudrillard. La pièce trouve d'ailleurs racine dans les *Lehrstücke* de Bertolt Brecht, qui en 1930 avait imaginé un théâtre sans public, où tout le monde est tenu de participer. Là, je vous fais un beau discours d'analyse intellectuelle, mais ce que nous faisions n'était pas moins que la création de l'art politique en temps réel. On n'était pas certain qu'un tel exploit ait déjà été réalisé jusqu'alors dans le monde entier. C'était une expérience fascinante pour nous-mêmes et pour le public.

C.C.: Comment ce « spectacle » a-t-il été reçu par le public? Par les médias? Les politiques? Le public a-t-il

cru à ce parti? Quels ont été les effets sur la vie politique en Estonie? Et sur le rapport des citoyens à la politique?

E.-L.S.: De nombreuses personnes ont cru que c'était réel, ce qui a créé une situation très particulière. Il y a eu un mélange de fascination et d'angoisse, en particulier chez les médias et les politiques. S'en est suivi un grand débat à propos de l'effet suscité par notre projet sur la société estonienne. Les avis sont partagés quant à la nature de cet effet, mais il est généralement admis que l'effet a été énorme. À un moment donné, on a pensé que notre version totalement exagérée du populisme aurait pour effet qu'aucun homme ou femme politique n'oserait plus faire dans le populisme lors des prochaines élections, par peur de ressembler à un membre d'« Estonie Unie ». Mais on s'est trompés. Les personnages politiques peuvent sombrer dans un populisme sans aucune limite.

C.C.: Pour quelles raisons avez-vous choisi de consacrer un spectacle à ce thème? Est-ce que le contexte politique actuel, en Europe ou en Estonie a joué un rôle dans ce choix?

- **E.-L.S.:** C'était dans l'air du temps. On sentait qu'on devait le faire. Et effectivement, on était peut-être en avance sur notre temps. Regardez Donald Trump, regardez Marine Le Pen on dirait qu'ils ont copié sur « Estonie Unie ».
- C.C.: Vos spectacles sont à la croisée de plusieurs techniques, ils intègrent la vidéo et l'installation, la performance, le jeu théâtral, la danse. Suivant les spectacles, le jeu des comédiens est davantage basé sur la parole ou sur la présence physique, voire sur le mouvement ou la danse. Quand les comédiens entrent dans la grande salle de meeting et que le public applaudit, ils doivent faire face à une mise en situation physique qui ne relève pas du jeu

théâtral classique. Comment travaillez-vous avec des comédiens ou des danseurs? Tous les comédiens sont-ils des professionnels?

E.-L.S.: Tous nos comédiens sont des professionnels. Je dirais même que leur grand professionnalisme se reflète dans le fait qu'ils peuvent tout faire. C'est une grande source d'inspiration. Au Teater NO99, nos comédiens participent activement au processus de création, ce sont ainsi des coauteurs. Ce statut d'auteur a sans doute une influence considérable sur leur présence sur scène.

C.C.: Pourriez-vous nous parler de la conception de vos spectacles? Avez-vous dès le début une idée de l'ensemble, ou bien est-ce un processus plus continu?

E.-L.S.: Quand nous avons une idée, nous la développons ensemble avec les comédiens. On improvise énormément sur des idées de scènes spécifiques. C'est du *brain-storming*. Il s'agit finalement d'obtenir la précision nécessaire pour donner un réel dynamisme au spectacle.

C.C.: La forme de vos spectacles est-elle fixée au départ ou bien évolue-t-elle en fonction des représentations ou de la manière dont le public réagit?

- **E.-L.S.:** Bien sûr, certains détails peuvent bouger d'un millimètre ou deux, mais la précision de forme reste toujours l'objectif.
- C.C.: Votre travail se situe sur la ligne entre réel et fiction. Quelle est la part de réel dans votre théâtre? Et en quoi vos « spectacles » révèlent-ils la part de fiction dans le réel?
- **E.-L.S.:** Tout ce que nous voyons ou paraissons n'est qu'un rêve dans un rêve, comme l'a dit Edgar Poe.

J.-M.A.: Peut-on dire que le théâtre, en se positionnant au croisement du théâtre et des arts visuels, est l'art visuel du XXI^e siècle?

E.-L.S.: L'aspect communicatif de nos mises en scène a toujours été très important pour nous, y compris en dehors de notre propre espace linguistique. Dans le processus d'élaboration de nos spectacles, nous utilisons beaucoup l'improvisation corporelle, la musique et des éléments visuels puissants. Le mouvement occupe une place importante. Assez souvent, la composition de nos mises en scène repose sur des bases bien plus abstraites que celles du théâtre classique. Les arts visuels transmettent une énergie brute, ce qui n'est pas le cas du théâtre traditionnel. Pour pouvoir établir un parallèle entre l'art visuel et le théâtre, il faut que les acteurs produisent de l'énergie sur scène et ne se contentent pas de réciter un texte.

Ayant beaucoup voyagé à travers le monde, fait et filmé des expositions sur différents types de pratiques artistiques, j'avais une expérience générale de l'art et pas simplement du théâtre. Issue d'un autre type d'art, je considérais le théâtre des années 1990 comme un art secondaire, un divertissement du samedi ou du vendredi soir, surtout en Estonie

T.O.: Pour moi, le théâtre est l'art de l'émotion. C'est ce qui en fait un art visuel. Il n'a pas besoin d'être rationnel. S'il se limite à sa dimension intellectuelle, alors ce n'est rien de plus que de la lecture. C'est pourquoi je pense que de nos jours, le texte n'est pas l'unique point de départ possible. Il est intéressant de remarquer que les spectacles ayant reçu les plus grands succès à l'étranger sont justement ceux qui parlaient de la culture et du peuple estoniens. La langue des acteurs estoniens n'a finalement pas été un barrage pour le public.

J.-M.A.: Vous êtes les premiers artistes estoniens à être invités au Festival d'Avignon. Que représente pour vous le fait d'être estoniens et de jouer pour le public d'Avignon? En quoi la langue, la position géographique, l'identité de votre pays, l'Estonie, influencent-elles votre travail?

E.-L.S.: La question de l'identité est intéressante, tout comme celle de la représentation et de la présentation. L'Estonie est un petit pays d'1,2 million d'habitants, situé en Europe du Nord, non loin de la Finlande. L'estonien ne ressemble à aucune autre langue, à part le finnois. Mais les moyens d'expression du théâtre contemporain permettent de communiquer au-delà de la langue : nous avons beaucoup voyagé avec notre troupe et, dans tous les festivals, l'accueil a été très enthousiaste.

T.O.: Non seulement la Pologne et la Lituanie ont essayé de nous envahir, mais aussi le Danemark, à deux reprises, et la Russie, à trois reprises. Ce petit pays a résisté à toutes ces tentatives d'invasion et a réussi à conserver sa langue. Les Estoniens ont un lien très étroit avec celle-ci, pourtant très difficile à apprendre. Par exemple, il n'existe pas de temps pour exprimer le futur, ce qui peut amener à penser que le peuple estonien n'a pas d'avenir... Notre langue ne connaît pas non plus les genres. Vous risquez donc de ne pouvoir ni comprendre de quoi il est question, ni de faire la différence entre les personnes. Cela ne veut pas dire pour autant que nous n'avons pas le sens du futur ou des genres.

En fait, être estonien peut se résumer à deux aspects : notre langue si particulière et la nature omniprésente. On peut marcher durant des heures sans rencontrer personne. D'un autre côté, l'Estonie se place au cinquième rang mondial pour la création de start-up. Skype a été conçu en Estonie, même si les investisseurs étaient étrangers. Aujourd'hui, grâce à la diffusion rapide des applications concrètes d'Internet, l'Estonie a dépassé de nombreux pays dans ce domaine :

RÉCITS ET FICTIONS, CROYANCES ET RAISONS

le vote électronique et la création d'entreprise en ligne sont la réalité de l'Estonie d'aujourd'hui. L'Estonie a d'ailleurs facilité l'implantation d'entreprises étrangères en leur permettant d'effectuer énormément de tâches quotidiennes depuis leur pays d'origine par voie électronique. Cette innovation, que l'on appelle *e-residency*, permet à n'importe quel citoyen étranger d'évoluer dans le milieu entrepreneurial électronique et de réaliser un grand nombre d'opérations depuis n'importe quel coin du monde. Le pays n'est devenu indépendant que récemment, suite au démantèlement de l'Union soviétique, et a dû s'adapter très vite.

Récits, intrigues, fictions:

Un point de vue de Patrick Boucheron 1

Commençons, si vous le voulez bien, par un petit exercice *d'estrangement* par l'imagination. Imaginez que nous soyons, dans mille ans peut-être, des historiens de ce lointain XXI^e siècle, et que nous trouvions, par hasard, le film que Teater NO99 a réalisé à partir du projet « Estonia Unie ». Il consiste, je le rappelle, en une mise en scène de la création d'un parti politique et d'une campagne électorale, durant presque deux mois. Ce film serait inachevé, et surtout ne serait pas « sourcé », c'est-à-dire qu'on en ignorerait l'origine.

Que ferions-nous de cet étrange document, nous les historiens futurs de notre temps présent? L'hypothèse la plus probable est qu'on le prendrait au sérieux. On aurait beaucoup de mal à saisir ce que les historiens, d'ailleurs, peinent toujours à saisir pour les périodes anciennes, c'est-à-dire la dimension possiblement ironique ou parodique des témoignages que nous analysons. Et quand bien même nous parviendrions à saisir malgré tout le film de Teater NO99 pour ce qu'il est, soit la parodie d'un jeu qui finit par créer une croyance qui la déborde, nous aurions du mal à contextualiser cette épreuve de démocratie en nous demandant si ce qui se passait alors en Estonie était la situation normale de l'Europe ou représentait plutôt un cas exceptionnel, etc.

^{1.} En retranscrivant ces propos libres, nous leur avons délibérément conservé la forme orale de leur adresse (note des éditeurs).

En proposant de la sorte un pas de côté, en s'imaginant devoir être les historiens de notre présent, de ce temps que nous vivons sans y penser, nous avons déjà quelque idée de ce que sont à la fois la difficulté et aussi l'évidence de l'histoire. « Évidence » veut dire deux choses selon que l'on parle français ou anglais. En anglais, cela signifie la preuve, mais en français, cela désigne ce qui nous paraît transparent. Au fond, la règle du jeu pour l'historien est exactement la même que celle qui doit prévaloir pour un artiste. Elle consiste à troubler la transparence des choses, à « désévidentialiser » le monde, c'est-à-dire transporter, déplacer nos familiarités, les rendre étranges ou étrangement familières, ou au contraire ramener à soi des étrangetés. Autant de choses qui peuvent se faire effectivement par le théâtre et qui sont aussi en jeu par la mise en intrigue de l'histoire.

L'histoire, l'histoire comme mise en intrigue, et l'étrange apparentement que cette mise en intrigue peut avoir – étrange et possiblement dangereux – avec la scène théâtrale ou avec toutes les formes de fictionnalisation, appellent deux réflexions, qui sont en apparence contradictoires mais que je vais tenter d'articuler.

ÊTRE HISTORIEN OU RENDRE LE MONDE À LA FOIS CERTAIN ET ÉTRANGE

La première réflexion concerne, justement, le premier sens « d'évidence », celui de « preuve ». L'histoire est un savoir robuste qui a été défini comme méthode à la fin du XIX^e siècle, je dirai presque une fois pour toutes, par des historiens qu'on appelait « méthodiques ». Le terme de « positivistes », employé de manière condescendante aujour-d'hui, est trompeur, même s'il est vrai que ces historiens anciens traquaient, au fond, la positivité du fait. Ils savaient bien pourtant, tout autant que nous, que l'histoire ne s'adresse pas directement à ceux qui peuvent la saisir par

ses traces, mais qu'entre le mot et la chose existe un lien de désignation qui n'est pas transparent. Il n'en demeure pas moins que ces historiens cherchaient ce que Ranke appelait « le passé tel qu'il fut ». Et aujourd'hui? D'une certaine manière, c'est toujours la même chose. Bien sûr, pour écrire l'histoire, nous savons que nous avons inévitablement recours à la fiction, ne serait-ce qu'en usant de mots qui ne peuvent pas se confondre avec les faits. Bien sûr, nous savons tout aussi bien que ces faits sont des constructions de l'écriture de l'histoire, mais nous tâchons de ne pas douter de la réalité de ces faits une fois que la méthode historique les a établis, ou en tout cas, de nous approcher de cette réalité.

Ce socle empirique est la méthode de l'histoire. Ces historiens méthodiques, dont il est de bon ton de se moquer, ont été particulièrement utiles à certains moments de l'histoire. Que l'on songe par exemple à l'affaire Dreyfus; face au mensonge d'État qui s'appuyait sur le faux témoignage d'Henry accusant le capitaine Dreyfus de crimes qu'il n'avait pas commis, il était important d'avoir des spécialistes des documents, en l'occurrence des médiévistes formés à l'École des Chartes, qui faisaient une critique interne, puis externe, des textes et pouvaient alors démontrer, en experts, que c'était bien des forgeries, des faux. Même si les historiens peuvent rêver comme Michelet, ils n'en travaillent pas moins comme Seignobos ou comme Charles-Victor Langlois, comme tous les pères fondateurs de la méthode historique qui ont dû affronter les enjeux politiques de l'établissement des faits.

Mais une seconde réflexion s'impose: on attend aujourd'hui des historiens qu'ils racontent une histoire et qu'en même temps, ils se racontent en train de la raconter. Ou, plus précisément, qu'ils se racontent en train d'avoir du mal à la raconter parce que, justement, ils la racontent d'un certain point de vue et que ce point de vue doit être explicité. C'est l'une des seules exigences de méthode supplémentaires que la fin du XX° siècle a apportée à la mise en intrigue historienne.

MISES EN INTRIGUES

Pour le reste, je l'ai dit, les historiens travaillent comme ils le faisaient il y a 150 ans, voire depuis la fin du Moyen Âge, lorsque les humanistes ont élaboré les premières méthodes philologiques de critique des sources. Il y a là une sorte de morale de l'exactitude, d'hygiène de la probité. Ce n'est rien d'autre que cela, l'histoire: cette méthode et cette exigence. C'est important de le rappeler quand la tendance pourrait être de noyer le régime de vérité historien dans une sorte de règne un peu vague et incertain des opinions.

L'interprétation est certes soumise à discussion mais le travail de l'historien consiste, au fond, à délimiter l'arène des hypothèses recevables, c'est-à-dire l'espace public des discussions légitimes. Pour dire les choses simplement: je suis médiéviste, vous pouvez avoir une autre idée que moi sur Jeanne d'Arc, et contre cette idée je ne peux guère faire valoir de quelconques arguments d'autorité. Mais si vous m'expliquez doctement que Jeanne d'Arc était un homme, ou la fille de Charles VII, je serais obligé de vous contredire, en vous renvoyant méthodiquement à tel ou tel document qui, jusqu'à bénéfice d'inventaire, établit le fait que vous contestez, mais aussi à l'historicisation de cette contestation – en l'occurrence ici la longue histoire occultiste ou complotiste de la mise en doute des vérités établies.

RENDRE VISIBLE LE POINT DE VUE: UNE NOUVELLE EXIGENCE DE L'HISTOIRE

L'histoire est donc un savoir qui est socialement contrôlable mais scientifiquement construit. C'est là où interviennent l'intrigue et la question de la trace, et que prend sens la petite fiction que je proposais en introduction de cette intervention : que ferait-on, comment raconterait-on l'histoire politique de l'Europe si l'on n'avait à notre disposition que cette frêle trace d'un film de théâtre qu'on ne saurait pas bien qualifier de théâtral? Nous rejoignons ici Paul Veyne, l'un des grands penseurs de la manière dont on écrit l'histoire. Dans *Comment on écrit l'histoire*, il rappelle cette «évidence» (dans les deux sens précédemment distingués): la première chose que l'historien doit savoir, c'est pourquoi il y a une trace plutôt que rien, exactement comme le physicien qui se pose la question: pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien? Pourquoi tel fait est-il documenté? C'est qu'il s'est passé quelque chose. Il faut qu'il y ait préalablement une intrigue pour que la production documentaire soit seulement possible. La plupart de nos gestes quotidiens ne laissent pas d'archives – je mets de côté la question de la signature numérique de nos vies qui est une chose bien embarrassante mais très récente.

Prenons, par exemple, un cas très célèbre sur le plan historiographique, lorsqu'Alain Corbin prétend raconter l'histoire d'un homme qui n'en a pas, le sabotier du limousin Pinagot. Il y a, au XIX^e siècle, un individu qui est né – pour lequel il existe donc un acte de naissance –, qui est mort, – et l'on retrouvera donc un acte de décès –, qui s'est marié, qui a échangé quelques terres, qui n'a pas eu affaire à la justice ou la police et qui n'a donc pas suscité d'archives. S'il s'était révolté, s'il avait participé à telle ou telle action criminelle, alors il se serait passé quelque chose et cette intrigue aurait créé de la documentation qui aurait pu être utilisée pour écrire une autre intrigue.

Je donne un autre exemple. Il s'est passé quelque chose à Montaillou à la fin du XIII^e siècle, quelque chose d'absolument aberrant puisque le catharisme, cette hérésie méridionale, était partout éteinte mais demeurait dans ce petit village de l'Ariège. À ce moment-là, un inquisiteur du nom de Jacques Fournier cherche à « casser de l'hérétique » pour faire une belle et grande carrière – il y réussira puisqu'il deviendra pape. Il vient donc dans ce village pour l'éventrer, au sens propre, et essayer de démêler toutes les histoires que ce cas aberrant recèle. Voici donc l'histoire d'un inquisiteur au village, mais Emmanuel Le Roy Ladurie, dans son livre

Montaillou, village occitan de 1294 à 1324, décide d'utiliser cette archive non pour faire l'histoire de l'irruption de l'exceptionnel dans un village, mais l'histoire de l'ordinaire. Cette décision est problématique, mais ce n'est pas le lieu ici d'en discuter. Retenons juste ceci: il faut qu'il y ait eu quelque chose d'extraordinaire pour pouvoir nous informer sur le cours ordinaire des choses.

L'HISTOIRE COMME MISE EN INTRIGUE OU RECONSTITUER MENTALEMENT L'ABSENCE

Évidemment, notre connaissance du passé ne peut être qu'indiciaire. C'est la grande et belle leçon de l'historien italien Carlo Ginzburg, dans un texte qui s'intitule Traces et qui met en parallèle ce qu'on appelle le paradigme indiciaire du symptôme pour les médecins, de l'indice pour la police scientifique et de la trace pour l'historien. Voilà pourquoi, dit-il, raconter une histoire a toujours eu affaire avec la chasse. C'est le chasseur qui, le premier, raconte des histoires. Il s'accroupit, il voit une touffe de poils ou une branche brisée, sent une odeur persistante et se dit : « quelqu'un est passé par là ». À partir de là, il tente de suivre sa trace pour traquer sa proie. Marc Bloch ne disait-il pas de l'historien qu'il est, comme l'ogre de la légende, attiré par l'odeur de la chair humaine? Il reconstitue mentalement l'absence, ce qui vient de passer, ce qui vient d'arriver. Mais ce n'est qu'un indice et il peut reconstituer, à partir de lui, une histoire où il n'était pas. L'histoire est donc bien, comme la médecine, un savoir indiciaire.

Prenons maintenant l'exemple du théâtre. Je peux faire une histoire du théâtre, c'est-à-dire une histoire, par exemple, de la manière dont la pratique théâtrale s'est, apparemment, éteinte à la fin de l'Antiquité, puis, quelque part entre le XII^e et le XIII^e siècle, a refait surface dans les villes, en tout cas européennes. À partir de quoi ? À partir du

fait qu'on n'a pratiquement aucun texte théâtral avant 1300 - à peine une douzaine. Le premier vraiment attesté en France est Le jeu de la feuillée d'Adam de la Halle, et date de 1277. C'est un indice. À partir de là, on peut reconstituer une intrigue, se demander si ce témoignage textuel se trouve là par hasard, si Arras est exemplaire ou exceptionnel – et l'on retrouve alors les questions que l'on se posait à propos de la parodie estonienne -, s'il faut qu'il y ait un moment de crise pour que surgisse d'un coup ce qui était jusque-là occulté (ce qui semble le cas). Mais dans le même temps, les archéologues nous disent : « Désolés, nous, des salles de théâtre, nous en voyons partout et beaucoup, et à des moments où vous n'avez pas de textes. » C'est donc qu'il faudrait imaginer, hypothétiser, un théâtre comme pratique sociale, qui ne laisse pas d'autres traces, d'autres vestiges qu'archéologiques, sans que des textes de théâtre soient conservés. Bref, l'histoire du théâtre est sans cesse à refaire.

Ce n'est pas pour autant que l'histoire n'est que de la littérature mais c'est là où l'on rejoint Jacques Rancière qui, dans *Les Mots de l'histoire*, dit quelque chose d'essentiel sur ce qu'il appelle la poétique de l'histoire: celle-ci ne se confond pas avec la littérature mais les seuls moyens qu'elle a d'en convaincre son lecteur sont bien des moyens littéraires. Donc, d'une certaine manière, la poétique de l'histoire est une rhétorique, mais une rhétorique qui fonde la scientificité de son régime de vérité.

Voilà pourquoi nous sommes un certain nombre d'historiens aujourd'hui qui cherchons les moyens littéraires de défendre le régime de vérité de l'histoire et qui faisons des expériences, des expériences d'écriture, de théâtre, de mise en présence qui peuvent, effectivement, jouer librement de la fiction. C'est, par exemple, la position qu'Ivan Jablonka défend dans *L'Histoire est une littérature contemporaine*, et qui montre que, d'une certaine manière, en tant qu'elle construit des fictions raisonnables, ou un roman vrai comme dirait Paul Veyne, l'histoire accompagne une litté-

rature du réel qui, elle aussi, prend en charge une description réaliste de l'histoire.

Nous sommes, oui, un certain nombre à tenter cette expérience: chercher une écriture de l'histoire qui ne contrevienne pas aux règles de la méthode que j'évoquais précédemment, tout en assumant pleinement sa dimension littéraire. C'est cette arête un peu vive, cette apparente contradiction, au fil du rasoir, que je voulais exprimer devant vous. Est-elle, d'ailleurs, si contradictoire? Je ne crois pas. Je pense que c'est justement en se rapprochant de sa dimension méthodique que l'histoire peut se faire résolument littéraire.

Que l'on songe par exemple à l'histoire contrefactuelle, qui ne se contente pas de dire ce qui fut, mais projette ou imagine ce qui aurait pu être, se risquant parfois au procédé littéraire d'un mensonge volontaire où l'historien essaierait d'imaginer ce qu'il se serait passé si Louis XVI n'avait pas été reconnu à Varennes et qu'il avait vraiment quitté le royaume de France, ou si, au contraire, il n'avait pas songé à fuir. Tout cela paraît une sorte de liberté littéraire que l'historien s'accorderait, en lâchant la bride de l'imagination, abandonnant d'un cœur léger les rigueurs de la méthode. C'est tout le contraire. Des historiens comme Pierre Singaravélou et Quentin Deluermoz montrent que c'est en prenant au sérieux sa nature scientifique que l'histoire est travaillée par l'hypothèse contrefactuelle. N'est-ce pas le travail permanent de la science que de poser des hypothèses, de construire des équations pour en changer les variables, d'imaginer des expériences de pensée en se demandant « qu'est ce qui se serait passé si » ? L'histoire économique la plus modélisante, par exemple, ne cesse d'utiliser des contrefactuels implicites.

Seule une histoire à la fois assurée de sa solidité scientifique et suffisamment sûre d'elle-même pour se risquer dans la littérature peut faire aussi l'histoire des futurs non advenus, en quelque sorte « désévidentialiser » l'histoire. C'est-à-dire

RÉCITS ET FICTIONS, CROYANCES ET RAISONS

se souvenir qu'à tout moment l'histoire est possible, qu'à tout moment nous sommes sur le fil du rasoir, que le cours politique des choses n'est jamais fatal et que l'historien a pour ambition, à la fois politique et poétique, de retenir le temps, c'est-à-dire de ramener son écriture au moment où les choses ne sont pas jouées d'avance. Voici, à mon sens, ce qui peut apparenter la mise en intrigue historienne avec toute forme de création contemporaine.

L'intrigue de la Torah: entre fiction, interprétation et politique

Thomas Römer

Les premiers livres de la Bible forment un ensemble que l'on nomme, dans la tradition chrétienne, le Pentateuque. C'est un terme grec qui reprend une expression hébraïque désignant les « cinq étuis » qui renferment les cinq premiers rouleaux de la Bible. Pour la tradition juive, ces cinq livres constituent la Torah, un terme que l'on traduit souvent en français par Loi, mais qui ne doit pas être compris dans un sens strictement juridique. En effet, la Torah (notre Pentateuque) forme un ensemble où s'entremêlent des parties narratives et des codes législatifs. Différents recueils de lois, qui ont chacun leur origine dans un contexte historique et social bien spécifique, sont encadrés par de grands cycles narratifs, qui construisent une intrigue dans laquelle se mêlent les actes de Dieu et l'histoire des Hébreux (et de leurs voisins) depuis la création du monde jusqu'à l'arrivée du peuple d'Israël au seuil de la terre promise. Conformément à l'étymologie, on peut donc préférer le terme d'enseignement à celui de loi pour désigner la fonction des cinq premiers livres de la Bible.

Mais cet enseignement n'est pas seulement la transmission de lois, dont le contenu ne coïncide d'ailleurs pas toujours; c'est aussi un enseignement qui se dit par le biais d'une narration fondée sur une logique chronologique. De plus, comme ce récit s'est construit en différentes étapes, il intègre des vues divergentes.

RÉCITS DE LA CRÉATION, DU DÉLUGE, DE L'ORGANISATION DE L'HUMANITÉ

Le livre de la Genèse s'ouvre par l'époque des origines (Gn 1-11) qui comporte, entre autres, les récits de la Création, du Déluge, de l'organisation de l'humanité postdiluvienne et de sa dispersion sur la terre telle qu'elle est racontée dans l'épisode de la « Tour de Babel ». L'époque suivante est celle des « Patriarches » Abraham, Isaac et Jacob (Gn 12-36), focalisant l'histoire de l'humanité sur celle du peuple d'Israël et de ses voisins. Abraham est aussi le père d'Ismaël et des tribus arabes, Isaac est le père de Jacob mais aussi d'Ésaü qui est, lui, l'ancêtre des Édomites, et Jacob sera le père de douze fils qui seront les ancêtres des douze tribus d'Israël. La dernière partie du livre de la Genèse, l'histoire de Joseph, est intégrée dans la vie de Jacob car elle raconte, entre autres, la descente de Jacob et de toute sa famille en Égypte pour y retrouver Joseph, devenu chancelier du pharaon et pourvoyeur de nourriture pour les siens (Gn 37-50). Cette histoire a été placée à la fin du livre de la Genèse pour faire un lien entre le temps des Patriarches et l'histoire du séjour des Hébreux en Égypte. Pour les rédacteurs du Pentateuque, les livres de l'Exode, du Lévitique, des Nombres et du Deutéronome ont été compris comme correspondant à une même période, celle de la vie de Moïse. Les livres de l'Exode et du Deutéronome sont en effet encadrés par la naissance (Ex 2) et la mort de Moïse (Dt 34), ce qui fait de la plus grande partie du Pentateuque une « biographie de Moïse » qui, selon Dt 34,7, couvrirait une période de 120 ans. À l'exception du livre de la Genèse, le reste du Pentateuque est bien dominé par la figure de Moïse. En effet, Moïse apparaît dans de multiples fonctions: libérateur politique, mais également prophète, juge et législateur. Il est, à tous points de vue, le médiateur par excellence entre le dieu d'Israël et son peuple. Toutes les lois qui sont proclamées dans le cadre de la révélation divine le sont par sa bouche. C'est donc l'enseignement de Moïse qui donne au judaïsme son unité et sa cohérence.

Mais en même temps, à la fin de la Torah, Moïse semble échouer. La fin de la Torah coïncide avec le récit de la mort de Moïse et ici, la narration ne semble pas accomplie, car dès l'époque des Patriarches, on retrouve une sorte de leitmotiv: celui des promesses divines qui sont d'abord adressées aux Patriarches et se retrouvent ensuite aussi dans l'histoire de la sortie d'Égypte. Ces promesses concernent surtout la multiplication des descendants des Patriarches et le don du pays où, après la sortie d'Égypte, les Hébreux devraient s'installer. La promesse de la multiplication est apparemment accomplie au cours de la narration, car, déjà au moment de la traversée de la mer les rédacteurs du Pentateuque indiquent un peuple composé de plus de 600 000 hommes adultes, soit un total de plusieurs millions de personnes. Le livre des Nombres, qui est construit autour de deux recensements du peuple dans le désert, produit également des chiffres importants qui évoquent cette multiplication. Pourtant, la promesse du don du pays ne se réalise pas.

UNE PROMESSE INACCOMPLIE, OU COMMENT UNIFIER DES GROUPES DISPERSÉS

À la fin de la Torah, Moïse doit monter sur une montagne. Yhwh, le dieu d'Israël lui montre le pays, et répète qu'il avait promis ce pays à Abraham, Isaac et Jacob; mais il ne précise pas si cette promesse s'accomplira. Quand Moïse meurt sur cette montagne, c'est Yhwh lui-même qui l'enterre. Ainsi le Pentateuque s'achève-t-il sur un non-accomplissement.

Cela a intrigué, voire gêné de nombreux commentateurs qui, du coup, ont postulé que la Torah, le document fondateur du judaïsme, ne devrait pas être un Pentateuque mais un Hexateuque, un ensemble de six livres ¹. En effet, le sixième livre de la Bible, qui suit le livre du Deutéronome, le livre de Josué, relate la conquête du pays sous l'égide de Josué, le successeur de Moïse. Selon ce livre, l'occupation du pays de Canaan par les Israélites aurait été réalisée grâce à un *Blitzkrieg* (« guerre éclair ») durant lequel la population autochtone aurait été, pour la plus grande partie, massacrée. Ainsi, la promesse du pays se serait réalisée au travers d'une guerre et d'une extermination.

Ce débat entre Hexateuque et Pentateuque a vu le jour durant le IV^e siècle avant l'ère chrétienne, au moment où les Judéens se trouvaient intégrés dans l'Empire perse, sans autonomie politique et sans cohésion territoriale. Les Babyloniens avaient déporté des Judéens à Babylone après la destruction de Jérusalem en 587; ceux-ci y étaient restés et y formaient une communauté importante et, apparemment, prospère. D'autres Judéens se trouvaient en Égypte, qui deviendra également un centre intellectuel et économique du judaïsme. Enfin, une partie importante se trouvait dans les anciens royaumes d'Israël et de Juda, c'est-à-dire dans les provinces perses de Yehoud et de Samarie.

La décision des intellectuels judéens et samaritains de réunir, dans une seule narration, différentes traditions narratives et législatives, était ainsi provoquée par le souci de donner un fondement commun aux différents groupes dispersés à l'intérieur de l'Empire perse, de créer, avec cet ensemble littéraire, une « patrie portative », pour reprendre une expression heureuse du poète Heinrich Heine. Mais quelle devait être l'étendue de cette patrie portative? C'était justement la question : Hexateuque ou Pentateuque?

^{1.} T. Römer, «La construction de Pentateuque, de l'Hexateuque et de l'Ennéateuque: Investigations préliminaires sur la formation des grands ensembles littéraires de la Bible hébraïque», in T. Römer et K. Schmid (éd.), *Les dernières rédactions du Pentateuque, de l'Hexateuque et de l'Ennéateuque* (BEThL 203), Leuven: Peeters – University Press, 2007, pp. 9-34.

Si l'on avait opté pour un Hexateuque, le centre de l'intrigue aurait été le pays, qui aurait ainsi constitué le cadre autour de cette Torah: la promesse du pays dans la Genèse et l'accomplissement de cette promesse dans le livre de Josué. Cela aurait voulu dire que le judaïsme naissant aurait trouvé son identité à partir de l'idée de la possession du pays. Mais cette option fut écartée pour plusieurs raisons. D'abord le livre de Josué est empreint d'une idéologie militariste, et une telle revendication de la possession d'un pays aurait fortement déplu aux autorités perses. Elle a peut-être aussi constitué un problème théologique : la promesse doit-elle s'accomplir par une guerre d'extermination? Mais le problème majeur que posait une narration allant du livre de la Genèse au livre de Josué était la situation dans laquelle se trouvaient les destinataires de la Torah: ils se trouvaient pour une grande partie en dehors du pays et n'avaient aucune intention d'abandonner leurs pays d'accueil pour retourner en Samarie ou Juda. Pour le dire autrement, le judaïsme naissant prenait la forme d'une religion de diaspora. Il le restera tout au long de son histoire, jusqu'à la fondation de l'État d'Israël en 1948, et, statistiquement, au-delà encore.

Or, l'intrigue du Pentateuque convient bien à une situation de diaspora. Car le fait que Moïse lui-même, le médiateur par excellence dont l'épitaphe de la Torah dira qu'il ne s'est jamais plus levé de prophète comme lui et que Yhwh parlait avec lui face à face, meure en dehors du pays, peut donner à la diaspora une sorte de légitimation théologique: l'important n'est pas de mourir dans le pays mais de mourir selon la décision de Yhwh, comme le dit, pour Moïse, le dernier chapitre du Pentateuque. Le centre du Pentateuque n'est donc pas le pays mais la Torah, dont Moïse est le médiateur, une Torah qui est intégrée dans une intrigue qui n'est pas aboutie. Cela est d'ailleurs souligné par le fait que la promesse du pays est répétée à la fin de la narration. C'est donc à chaque lecteur de continuer l'intrigue et de se positionner par rapport au thème du pays promis.

Une identité à construire dans la diversité

L'intrigue de la Torah est donc aussi le fondement d'une identité de diaspora. La construction d'une identité pour le judaïsme naissant est, en effet, l'un des enjeux majeurs de la Torah. Il s'agit là d'une identité qui se construit dans la diversité². La Torah s'ouvre par des histoires relatant la création du monde et le Déluge; ce sont des histoires qui se trouvent aussi chez des voisins d'Israël, notamment à Babylone et en Égypte, auxquels les premiers chapitres de la Torah font des emprunts évidents. On montre ainsi qu'Israël participe aux mêmes questions et interrogations sur la condition humaine que les grandes civilisations voisines. Ensuite, dans les récits des Patriarches, on constate l'omniprésence des généalogies qui, d'une certaine manière, structurent l'ensemble du livre de la Genèse. L'identité se dit ici par la descendance: on fait partie d'Israël parce qu'on descend d'Abraham, d'Isaac et de Jacob. Mais cette descendance est aussi une descendance partagée, car d'Abraham ne descend pas seulement Isaac, mais aussi Ismaël qui sera, comme Jacob, l'ancêtre de douze tribus. Ismaël est donc l'ancêtre des clans arabes, comme Jacob est l'ancêtre des douze tribus israélites. Abraham est également le frère ou l'oncle (il existe apparemment à ce sujet deux traditions différentes) de Lot qui sera, lui, l'ancêtre des Ammonites et des Moabites, les voisins d'Israël à l'est du Jourdain. Et Jacob est le frère d'Ésaü, l'ancêtre des Édomites au sud-est de Juda. Cela signifie que les généalogies n'ont pas une fonction d'exclusion, car elles incluent de fait presque tous les voisins d'Israël et de Iuda.

Mais quand on passe de la Genèse à l'Exode, on se rend compte que les généalogies ont disparu : on ne trouve plus de

^{2.} T. Römer, «La naissance du Pentateuque et la construction d'une identité en débat », in O. Artus et J. Ferry (éds), *L'identité dans l'Écriture. Hommage au professeur Jacques Briend* (LD 228), Paris, Cerf, 2009, pp. 21-43.

listes comparables à celles de la Genèse. D'ailleurs, Moïse n'est pas un ancêtre. Il a certes des fils, mais ceux-ci ne jouent aucun rôle dans la suite de l'intrigue: ils disparaissent de la narration sans que les rédacteurs jugent nécessaire d'expliquer cette disparition. Dans le récit de la vie de Moïse et de l'exode, l'identité se construit autour d'un contrat que Yhwh conclut avec le peuple au mont Sinaï, sa demeure, contrat dont Moïse est le médiateur. Dans cette partie de la narration, l'identité se fonde sur l'acceptation d'un contrat ou d'un projet de société qui, dans la Torah, se concrétise dans les différents codes de lois qui se trouvent insérés à l'intérieur de la narration. Ainsi l'intrigue de la Torah fait cohabiter une identité généalogique et une identité d'observance.

En même temps, la Torah présente également une cohabitation ou une mise en parallèle de discours d'exclusion et de discours d'intégration. Son dernier livre, le Deutéronome, contient un grand discours de Moïse, une sorte de testament, dans lequel il exhorte les destinataires à un certain comportement lorsqu'ils seront dans le pays promis. Dans ce discours, il est souvent question de ségrégation. Les destinataires sont appelés à ne pas donner leurs filles ou fils en mariage aux peuples du pays, à détruire les objets de culte de ces derniers, voire à les exterminer. Il s'agit là de discours purement idéologiques, mis par écrit à une époque où les destinataires n'avaient aucun moyen de réaliser un tel programme de destruction. La seule réalité sociologique était la question des mariages mixtes au sujet desquels il existait apparemment un débat au sein des différents groupes du judaïsme naissant.

Mais face au discours d'exclusion qui domine le Deutéronome, le livre de la Genèse se termine par l'histoire de Joseph qui prend, en quelque sorte, le contre-pied du discours deutéronomique³. Cette histoire qui raconte les aven-

^{3.} B. J. Diebner, «Le roman de Joseph, ou Israël en Égypte. Un midrash postexilique de la Tora », in O. Abel et F. Smyth (éds), *Le livre de traverse. De l'exégèse* biblique à l'anthropologie (Patrimoines), Paris, Cerf, 1992, pp. 55-71.

tures et l'ascension d'un des fils de Jacob vendu par ses frères en Égypte, veut en effet promouvoir un judaïsme plus libéral que celui, orthodoxe, du Deutéronome. Le récit développe une théologie universelle, préférant par exemple le nom générique d'Elohim (dieu) à celui de Yhwh, le nom du dieu d'Israël. Il n'insiste pas sur la spécificité de la foi yahviste; au contraire, Pharaon et Joseph peuvent mener des conversations théologiques sans que cela pose un quelconque problème. L'Égypte, qui dans la tradition de l'exode est le pays de l'oppression, apparaît dans l'histoire de Joseph comme un pays d'accueil où l'on peut vivre et même faire carrière, puisque Joseph devient chancelier du Pharaon et gendre d'un grand prêtre égyptien; il pratique donc les « mariages mixtes » contre lesquels la tradition deutéronomiste lutte avec vigueur. Ainsi Joseph devient l'ancêtre d'un judaïsme de la diaspora qui cherche l'intégration et une vie paisible dans le pays d'accueil 4.

Une narration ouverte à des interprétations diverses

Le génie de l'intrigue de la Torah est donc d'avoir construit une narration qui est à la fois cohérente, mais aussi inaccomplie, et qui intègre en son sein des genres littéraires différents et des options identitaires variées, oscillant entre intégration et ségrégation, entre généalogie et observance. Cette intégration de la diversité dans un seul document a permis au judaïsme de se construire à partir d'un même fondement qui admet des orientations, pratiques et interprétations diverses.

La construction de la Torah présuppose la destruction de Jérusalem et de son temple, ainsi que la déportation de la

^{4.} T. Römer, «La narration, une subversion. L'histoire de Joseph (Gn 37-50) et les romans de la diaspora », in G. J. Brooke et J.-D. Kaestli (ed.), *Narrativity in Biblical and Related Texts* (BETL 149), Leuven, University Press – Peeters, 2000, pp. 17-29.

famille royale et de la plus grande partie de la classe dirigeante à Babylone. Les événements de 597 et 587/586 avant notre ère produisirent sans aucun doute une crise majeure de l'identité collective judéenne. En effet, les piliers traditionnels qui supportent la cohérence idéologique et politique d'un État monarchique au Proche-Orient ancien s'étaient écroulés. Le roi avait été déporté, le temple détruit, et l'intégrité géographique de Juda, pulvérisée du fait des déportations et émigrations volontaires.

Dans l'aristocratie judéenne, divers groupes tentèrent de surmonter la crise, en produisant des idéologies qui donnaient sens à la chute de Juda. On peut les envisager selon un modèle proposé par Armin Steil. Če sociologue, influencé par Max Weber, a analysé les sémantiques de crise liées à la Révolution française⁵. Son modèle peut cependant aussi s'appliquer aux réactions à la chute de Jérusalem que l'on trouve dans la Bible hébraïque. Steil discerne trois types d'attitude face à une crise : celle du prophète, celle du prêtre et celle du mandarin. L'attitude prophétique consiste à considérer la crise comme le début d'une nouvelle ère; ses tenants sont des marginaux, mais néanmoins capables de communiquer leurs convictions. La posture des représentants conservateurs des structures sociales effondrées relève de l'attitude sacerdotale; ici, la manière de surmonter la crise est de revenir aux origines sacrales de la société, données par Dieu, et d'ignorer la nouvelle réalité. Quant à la posture *mandarinale*, elle exprime le choix des hauts fonctionnaires, qui tentent de comprendre la nouvelle situation et de s'en accommoder pour conserver autant que possible leurs anciens privilèges. Les «mandarins» veulent objectiver la crise dans une construction historique fournissant les motifs de l'écroulement des anciennes structures sociales. Nous pouvons résumer les trois attitudes par le tableau ci-dessous.

^{5.} A. Steil, Krisensemantik: Wissenssoziologische Untersuchungen zu einem Topos moderner Zeiterfahrung, Opladen, Leske und Budrich, 1993.

MISES EN INTRIGUES

Trois postures différentes face à une situation de crise

	Prophète	Prêtre	Mandarin
Situation	Marginal	Représentant du pouvoir ancien	Haut fonctionnaire
Légitimation	Connaissance personnelle	Tradition	Niveau d'instruction intellectuelle
Sémantique de la crise	Espoir d'un avenir meilleur	Retour aux origines mythiques	Construction d'une histoire
Référence	Utopie	Mythe	Histoire (interprétée)

Ainsi que nous allons le voir, on retrouve facilement ces trois attitudes dans la Bible hébraïque et les interprétations qu'elle donne de la destruction de Jérusalem. La plupart de ces textes ont été écrits au début de l'époque perse, à un moment où les conditions socio-économiques s'étaient stabilisées. En 539 avant notre ère, Cyrus II, soutenu par le clergé de Mardouk (le dieu principal du panthéon babylonien), mécontent de la politique religieuse de Nabonide, prend Babylone et étend son empire. Sa politique se caractérise par une plus grande tolérance vis-à-vis des populations soumises: permission est donnée aux exilés de retourner dans leur pays, de restaurer et de pratiquer des cultes locaux. De nombreux Judéens installés à Babylone préfèrent cependant y rester, sans doute pour des raisons économiques et politiques. Ainsi, un nombre important des textes bibliques cherchant à expliquer la destruction de Jérusalem et le rôle de Yhwh dans cette catastrophe ont sans doute vu le jour parmi les intellectuels judéens de la Golah (« déportation ») babylonienne.

LA POSTURE MANDARINALE: L'INVENTION D'UNE HISTOIRE D'ISRAËL

Les Deutéronomistes sont des descendants des scribes et autres fonctionnaires de la cour judéenne; le nom qu'on leur donne vient du fait que leur idéologie et leur manière d'écrire s'inspirent du livre du Deutéronome, qui conçoit la relation entre Yhwh et Israël à la manière d'un traité que les Israélites doivent respecter. Ce groupe est obsédé par la fin de la monarchie et la déportation des élites de Juda, et cherche à expliquer l'exil en construisant une histoire de Yhwh et de son peuple allant des débuts, sous Moïse, jusqu'à la destruction de Jérusalem et la déportation de l'aristocratie; c'est ce récit que relate la Bible hébraïque du Deutéronome jusqu'au deuxième livre des Rois 6. Pour ce faire, les Deutéronomistes retravaillent les anciens rouleaux de l'époque assyrienne et bâtissent ainsi une histoire cohérente, divisée en différentes périodes. Selon les Deutéronomistes, c'est Yhwh lui-même qui a provoqué l'invasion babylonienne pour punir son peuple de n'avoir pas respecté ses commandements et de s'être intéressé à d'autres divinités. Ainsi, l'« histoire deutéronomiste » constitue-t-elle le premier essai d'écriture d'une histoire complète d'Israël et de Juda, des origines jusqu'à la fin.

Il existe, dans l'Antiquité, d'autres exemples d'un lien entre une situation de crise et l'historiographie. Ainsi, Thucidyde écrit l'*Histoire de la guerre du Péloponnèse* au V^e siècle avant notre ère pour « ceux qui désirent une connaissance exacte du passé pour les aider à interpréter l'avenir » (1.22). Mais évidemment, l'histoire deutéronomiste n'est pas une œuvre d'historiographie ou d'histoire au sens moderne du terme, tel que l'a précisé Leopold von Ranke au XIX^e siècle (« ce qui s'est réellement passé ») ; elle demeure une tentative de construire le passé pour expliquer le présent.

^{6.} Pour plus de détails: T. Römer, La première histoire d'Israël. L'École deutéronomiste à l'œuvre (MdB 56), Genève: Labor et Fides, 2007.

MISES EN INTRIGUES

L'exil et la déportation sont les thèmes dominants de cette histoire, qui relie les diverses traditions et périodes pour aboutir à la fin de la monarchie, à la destruction de Jérusalem et à la perte du pays, événements qui, selon les Deutéronomistes, résultent de la colère de Yhwh contre son peuple et ses chefs: « C'est à cause de la colère de Yhwh que ceci arriva à Jérusalem et à Juda, au point qu'il les rejeta loin de sa présence » (2 R 24,20). Par cette affirmation, les auteurs de l'histoire deutéronomiste voulaient montrer que la chute de Jérusalem ne signifiait pas que les dieux babyloniens avaient vaincu le dieu national de Juda. Les événements de 597 et 587 ne pouvaient être expliqués que si la colère de Yhwh était l'agent de l'effondrement de Juda. Si Yhwh avait utilisé le roi de Babylone et ses dieux, cela signifiait aussi qu'il les contrôlait, qu'ils étaient ses outils. Or cette idée prépare le chemin vers des affirmations assez clairement « monothéistes », selon lesquelles Yhwh serait le seul dieu.

LA POSTURE PROPHÉTIQUE: L'INVENTION D'UN DISCOURS MONOTHÉISTE

La « position du prophète » se reflète surtout dans des textes comme celui du Deuxième Ésaïe (És 40-55). Il s'agit d'une collection d'oracles anonymes dont la rédaction s'étend au moins sur deux siècles, et dont le noyau est constitué par un texte de propagande célébrant l'arrivée du roi perse Cyrus II à Babylone, en 539 avant notre ère. L'auteur de ce texte fait preuve d'un grand universalisme en présentant Cyrus comme messie de Yhwh tout en s'inspirant de la propagande du roi perse. Pour le Deuxième Esaïe, l'arrivée de Cyrus correspond à l'avènement d'une ère de salut:

(16) Ainsi parle Yhwh, lui qui procura en pleine mer un chemin, un sentier au cœur des eaux déchaînées...: (18) "Ne vous souvenez plus des premiers événements, ne ressassez plus les faits d'autrefois.

(19) Voici que moi je vais faire du neuf qui déjà bourgeonne; ne le reconnaîtrez-vous pas? Oui, je vais mettre en plein désert un chemin, dans la lande, des sentiers: (20)... je procure en plein désert de l'eau, des fleuves dans la lande, pour abreuver mon peuple, mon élu, (21) peuple que j'ai formé pour moi et qui redira ma louange..." (És 43).

L'exhortation à ne plus se souvenir des premiers événements peut se lire comme une critique du discours deutéronomiste obsédé par la destruction de Jérusalem et l'exil⁷. Pour l'auteur de ce passage, cette page-là est tournée, et Yhwh va manifester sa puissance en mettant en place un « nouvel Exode » et en faisant sortir (via le roi Cyrus) les déportés de Babylone. Cette affirmation de la puissance de Yhwh s'accompagne d'une démonstration «théorique» du monothéisme, le livret étant parcouru par le refrain que le seul vrai dieu est Yhwh. Toutes les autres divinités ne sont que des chimères, du « bois à brûler » (És 44,15). L'auteur se moque du commerce de statues de divinités, dont la seule utilité est d'enrichir les artisans: «Ceux qui façonnent des idoles ne sont tous que nullité, les figurines qu'ils recherchent ne sont d'aucun profit... Qui a jamais façonné un dieu pour une absence de profit?» (És 44,9-10). Cette démonstration de l'unicité de Yhwh est conçue comme une sorte de révolution théologique.

LA POSTURE SACERDOTALE: LE RETOUR AUX ORIGINES ET LA SÉPARATION DE L'ÉTAT ET DU CULTE

La troisième catégorie de réaction à la crise, selon le modèle de Steil, est celle du «prêtre». Cette attitude est

^{7.} J.-D. Macchi, «Ne ressassez plus les choses d'autrefois. Esaïe 43,16-21, un surprenant regard deutéro-ésaïen sur le passé», *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 121, de Gruyter, 2009, p. 225-241.

en effet représentée par ce que l'on appelle l'écrit sacerdotal, un ensemble de textes rédigés par le milieu des prêtres, soit à Babylone, soit à Jérusalem, au début de l'époque perse. L'écrit sacerdotal peut être reconstruit assez facilement; il se compose de textes qui se trouvent aujourd'hui dans le Pentateuque, à l'intérieur des livres de la Genèse, de l'Exode et dans la première partie du livre du Lévitique⁸. Pour le milieu sacerdotal, seul compte le temps des origines (origine du monde, temps des Patriarches et de Moïse). Contrairement à l'histoire deutéronomiste, l'écrit sacerdotal ne s'intéresse pas à l'histoire de la monarchie ni à la perte du pays. Pour lui, tout est donné, établi dès les origines: l'interdit de consommer le sang (règle établie après le Déluge), la circoncision (rituel ordonné à Abraham), la Pâque (au moment de la sortie d'Égypte), ainsi que les lois rituelles et sacrificielles, et tout est révélé au peuple dans le désert par l'intermédiaire de Moïse. À l'opposé du discours deutéronomiste, qui insiste sur une ségrégation stricte entre le peuple de Yhwh et les autres peuples, le milieu des prêtres présente un discours monothéiste inclusif qui cherche à définir la place et le rôle d'Israël et de Yhwh au sein de tous les peuples et de leurs dieux respectifs⁹. Dans ce but, il développe, à l'aide des noms divins, « trois cercles » ou trois étapes de la manifestation de Yhwh.

Dans les récits sacerdotaux des origines du monde et de l'humanité ainsi que du Déluge, Yhwh se révèle à toute l'humanité comme «'ělōhîm'». Ce mot peut se traduire par « (un) dieu », « (des) dieux », voire par « Dieu ». D'une certaine manière, tous les dieux peuvent être des manifestations du dieu unique. Pour le milieu sacerdotal, cela signifie que

^{8.} C. Nihan, From Priestly Torah to Pentateuch: A Study in the Composition of the Book of Leviticus (FAT II/25), Tübingen: Mohr Siebeck, 2007.

^{9.} A. de Pury, «Pg as the Absolute Beginning», in T. Römer et K. Schmid (éds), Les dernières rédactions du Pentateuque, de l'Hexateuque et de l'Ennéateuque (BEThL 203), Leuven: Peeters, University Press, 2007, p. 99-128.

tous les peuples rendant un culte à un dieu créateur vénèrent, sans le savoir, le dieu qui se manifestera plus tard à Israël sous le nom de Yhwh.

Aux Patriarches et à leurs descendants, Yhwh se révèle, selon l'écrit sacerdotal, comme étant « El Shaddaï ». Le milieu sacerdotal utilise ce nom pour expliquer que le dieu qui s'est révélé à Abraham doit, par conséquent, aussi être connu d'Ismaël, le premier fils d'Abraham, ancêtre des tribus arabes, ainsi qu'Ésaü, le petit-fils d'Abraham et ancêtre des Édomites. En recourant à « El Shaddaï », les rédacteurs sacerdotaux emploient un nom qui était, à leur époque, un nom divin vénéré à l'est du Jourdain et en Arabie.

À Moïse seulement, et par son intermédiaire à Israël, Dieu se révélera sous son nom de « Yhwh ». C'est là le privilège d'Israël, qui peut ainsi rendre à ce dieu le culte adéquat.

Suivant le récit sacerdotal, toutes les institutions cultuelles et rituelles sont ainsi données aux Patriarches et à Israël avant l'organisation politique d'Israël, ce qui veut dire qu'il n'y a besoin ni de pays ni de royauté pour pouvoir vénérer Yhwh d'une manière convenable. Ce découplage du culte de Yhwh vis-à-vis des institutions politiques et du pays prépare en quelque sorte l'idée d'une séparation entre le domaine du religieux et le domaine du politique.

La Torah et la séparation entre politique et religion

Ainsi s'élaborent, au début de l'époque perse, différents discours qui réagissent à la crise de la destruction de Jérusalem, à la perte de l'autonomie politique et à la dispersion géographique, en inventant en quelque sorte le monothéisme, qui présente le dieu Yhwh comme dieu unique tout en affirmant sa relation spécifique avec Israël. C'est probablement entre 400 et 350 avant notre ère que les écrits sacerdotaux, le livre du Deutéronome ainsi que d'autres

MISES EN INTRIGUES

traditions ont été réunis pour former le Pentateuque, la Torah, excluant dans un premier temps l'histoire de la conquête jusqu'à l'exil babylonien (c'est-à-dire les livres de Josué, des Juges, de Samuel et des Rois), ainsi que d'autres rouleaux prophétiques. Cette exclusion s'explique par la méfiance de l'élite religieuse et laïque à l'égard du prophétisme, dont certains représentants annonçaient la restauration de la dynastie davidique - ce qui ne plaisait ni aux responsables du Temple ni aux autorités perses. Dans le Pentateuque, toutes les lois sont révélées au peuple par l'intermédiaire de Moïse. C'est là une autre particularité du judaïsme naissant: dans le Proche-Orient, ce sont les rois qui reçoivent par leurs divinités tutélaires les lois qu'ils doivent enseigner aux peuples, comme on le voit très bien sur la stèle présentant la loi d'Hammourabi: le souverain babylonien y est dépeint en face du dieu Shamash qui lui confie ses lois. Or, dans la Bible hébraïque, aucun roi ne recoit une loi; cette fonction a été transférée à Moïse. C'est une autre manière de définir le judaïsme comme une religion qui n'a pas besoin de légitimation royale, voire étatique. Car c'est le Pentateuque qui se substitue aux institutions politiques, et même au pays. Cette configuration anticipe la séparation du religieux et du politique. Un livre, récit des origines d'Israël et de ses lois, devient ainsi le vecteur d'une identité avant tout cultuelle, tout en permettant une variété d'interprétations en fonction de la situation socio-politique de ses lecteurs.

Interroger la mise en intrigue des croyances et des connaissances. Pour une sociogenèse des représentations

Alain Clémence

La mise en intrigue peut être vue comme la mise en forme d'une chaîne d'informations à propos de données observées ou imaginées. Il s'agit certes d'une définition minimale, mais elle permet de rendre compte d'un vaste ensemble de productions artistiques et scientifiques. En effet, cette mise en forme traduit souvent l'observation et le questionnement de phénomènes étranges, et le projet de les représenter pour les expliquer ou simplement les faire découvrir avec des enchaînements de mots, d'images, de sons, de mouvements ou encore d'équations. Cependant, au-delà de la forme que prend la mise en intrigue de ces phénomènes, la logique et l'objectif de l'interrogation me paraissent très différents selon qu'elle obéit à une perspective artistique ou scientifique.

La création d'une œuvre artistique vise certes à provoquer ou à décentrer, mais aussi à séduire. La représentation de l'étrange repose ici sur le partage d'un point de vue avec le public. À l'inverse, un article scientifique répond à un autre impératif, celui de fournir des preuves empiriques et vérifiables pour démontrer qu'une réflexion sur l'étrange est vraie. Dans le premier cas, il s'agit d'une logique de la production de croyances, alors que dans le second il s'agit d'une logique de la pensée propre à la production de connaissances. Une telle distinction est certes délicate et discutable, et elle ne doit pas être appliquée mécaniquement. Que le lecteur nous permette cependant de l'utiliser dans un premier temps

pour esquisser les contours de cette différence de la mise en intrigue dans une perspective psychosociale.

Après une brève présentation des deux logiques de raisonnement, nous proposons d'illustrer comment les crovances interviennent dans la transformation des mises en intrigue, qu'elles soient artistiques ou scientifiques, lors de leur diffusion dans la sphère publique. Il s'agit de montrer que les chaînes d'informations sont réduites et transformées, et que les traces qui en restent sont mêlées à d'autres traces, récupérées en mémoire, pour composer de nouvelles intrigues. La modification des chaînes d'information suivrait en quelque sorte une dynamique comparable à celle de la rumeur, comprise ici non comme une information fausse, mais comme une histoire à laquelle adhèrent les personnes. Un aspect spécifique de cette dynamique intervient lorsque la mise en intrigue est portée par des personnes qui endossent des rôles. Les informations générées par les personnages sont surtout l'apanage de performances artistiques, même si on les trouve dans d'autres domaines, comme celui de l'enseignement par exemple, et notre brève réflexion sur ce point, qui a fait l'objet de nombreuses contributions dans des perspectives diverses, est réduite ici à quelques aspects des rumeurs générées par le jeu théâtral.

DISTINGUER CROYANCES ET CONNAISSANCES

Croyances et connaissances constituent deux composantes du savoir : le savoir de sens commun et le savoir expert, qui découlent de manières différentes de représenter le monde. Une manière habituelle de les distinguer est fondée sur la régulation de la pensée dans la perspective des représentations sociales (Moscovici, 1976a; Moscovici & Hewstone, 1984). Cette distinction se déploie entre deux pôles. L'un, marqué par la primauté des observations concrètes sur les démarches méthodologiques, caractérise la compréhension

des phénomènes dans la vie quotidienne et nourrit l'élaboration de théories de sens commun, de croyances. Il s'agit de chaînes d'informations dont l'articulation repose sur leur vraisemblance, c'est-à-dire sur le fait qu'elles sont partagées par un ensemble de personnes et qu'elles ont une utilité pratique. Par exemple, nous pratiquons largement la morphopsychologie en faisant des inférences sur la personnalité d'une personne sur la base de ses traits physiques. Du fait que cette relation entre des aspects du corps et du visage sont largement partagées et utiles pour former une première impression sur les personnes, cette théorie de la morphopsychologie paraît vraisemblable, alors que cette relation est scientifiquement erronée (Leyens, 1983). L'autre pôle, propre à l'explication scientifique, du moins selon les conventions actuelles, est marqué par la primauté des procédures formelles sur les données observées. Ainsi, la mise en intrigue des connaissances prend la forme d'une chaîne d'informations dont les liens sont validés par un test empirique qui obéit à des règles méthodologiques précises. De plus, l'enchaînement des informations obéit également à une structure narrative et à un lexique spécifique. C'est le cas, par exemple, de la logique conditionnelle, des modèles de l'influence sociale, des recettes de cuisine, mais également des partitions musicales. Précisons que la distinction entre ces deux modes de pensée ne correspond pas à une séparation entre experts et novices. Chacun de nous les met en œuvre selon le contexte normatif dans lequel il agit et réfléchit.

Le problème principal de la distinction entre connaissances et croyances est précisément son fondement normatif. En effet, il est difficile d'établir cette distinction sur des critères formels, comme la rationalité ou la validité (e.g. Holton, 1982; Laudan, 1977). Il est plus aisé d'en chercher les bases dans la construction du savoir et les normes qui l'encadrent. Ainsi, la régulation procédurale, qui caractérise les connaissances, implique un accord sur le fait que les données doivent être évaluées non pas en fonction de leur

vraisemblance, mais en fonction de leur vérification empirique systématique. Par conséquent, nous pouvons dire que les croyances précèdent toujours les connaissances, car toute production de connaissances nécessite un ensemble d'intuitions, d'axiomes et de postulats préliminaires.

En tant que savoir sur le monde, connaissances et croyances relèvent de la résolution de problèmes soulevés par l'expérience, de la recherche d'un sens à des phénomènes bizarres ou étranges. Stimulée par la curiosité et l'envie de savoir, mais aussi par l'ambition, cette recherche de sens ou de solutions est aussi alimentée par des insatisfactions et des peurs auxquelles elle tente d'apporter des réponses valides, autrement dit utiles. Prolongeant la distinction précédente, nous pouvons dessiner deux voies dans cette recherche de la validité. Les connaissances sont orientées par la démonstration de ce qui est empiriquement vrai et, par conséquent techniquement efficace. Les croyances sont orientées par la recherche de ce qui est normalement juste et, par conséquent, socialement utile. De ce fait, la production d'une connaissance peut entraîner un conflit avec des croyances. Par exemple, dans le domaine biomédical, la recherche génétique offre la possibilité de modifier des organes, et cet objectif est stimulé par le souhait de corriger des organes défaillants et d'éviter un rejet social associé à un handicap. Cette solution scientifique et technique se heurte à l'idée de l'essence naturelle de ces organes, idée qui est ellemême stimulée par la crainte du contrôle des corps et de la création de monstres, mais également par celle d'une discrimination accrue envers les personnes handicapées. Dans cette perspective, on comprend aisément que les connaissances, qui offrent des explications logiques et techniques de l'étrange, remplacent rarement les croyances, qui s'enracinent dans des interprétations pratiques et collectives de l'étrange. Elles viennent plutôt les compléter. Favret-Saada (1977) en propose une magnifique illustration à propos de la persistance des croyances magiques dans le bocage mayennais. Le paysan a recours à des experts pour soigner un enfant accidenté, réparer un véhicule défaillant ou analyser le lait d'une vache malade. Il peut même partager les explications scientifiques et techniques qui permettent de résoudre chaque problème considéré séparément. Mais lorsque les trois événements le touchent simultanément, il commence à s'interroger sur les raisons susceptibles de rendre compte de la concomitance, anormale et injuste, de ces phénomènes, qu'il va chercher à comprendre en puisant dans les croyances installées dans sa communauté.

CROYANCES ET CONNAISSANCES SOUS INFLUENCE

Le raisonnement causal, et basé sur l'empirie, de la production de connaissances est perpétuellement remis en question par l'insuffisance de résultats. En somme, sa faiblesse réside dans la généralisation d'invariants formels et la variabilité des résultats empiriques. À l'inverse, les inférences spéculatives, propres aux croyances, reposent sur la solidité des données personnelles et la variation formelle de leur observation. L'adhésion sociale à une intrigue dépend davantage des résultats que des procédures, aussi l'explication scientifique est fragile face à l'enracinement des croyances dans un collectif. Les travaux sur l'influence sociale montrent comment les croyances majoritaires s'imposent contre les évidences minoritaires, comme l'illustre La Vie de Galilée de Bertold Brecht. Cependant, ces travaux montrent aussi que le conformisme à l'égard de ces croyances résulte parfois d'un suivisme superficiel à l'égard d'une autorité qui peut céder brutalement face à l'innovation induite par une pensée minoritaire. Celleci, généralement, opère d'abord de façon souterraine, indirecte, du fait que son statut minoritaire bloque l'accès à ses messages par crainte d'être identifié à un groupe de déviants. Mais lorsque le conflit qu'elle installe permet de rendre progressivement visible le message, la crainte de passer pour un

déviant s'efface au profit d'une approche raisonnée de son contenu, et ouvre donc la possibilité d'y adhérer (Butera & Levine, 2009; Moscovici, 1976b).

La faiblesse des croyances découle moins du support social, qui est aussi indispensable aux connaissances, que de l'absence de résultats vraisemblables pour consolider le consensus majoritaire. L'absence de résultats tangibles affaiblit le support social des croyances et permet la validation des connaissances minoritaires, ou ouvre la voie à d'autres croyances. En revanche, les majorités peuvent utiliser les croyances pour entraver la diffusion des connaissances, ou d'autres croyances, qui remettent en question le fondement de leur pouvoir. Cette dynamique est étroitement associée au fait que les fonctions explicatives et expressives du savoir sont souvent différenciées dans la pensée ordinaire. L'explication du fonctionnement mental ou sentimental ne résout pas nécessairement le mystère de l'expérience mentale ou sentimentale. Nous cherchons à expliquer comment nous pensons ou nous aimons pour (tenter d') améliorer notre manière de penser ou d'aimer. Cependant, nous nous interrogeons perpétuellement sur leur origine et leurs mystères, tout en les vivant comme des choses naturelles et propres à l'être humain. Ce caractère expressif du savoir ordinaire, qui résulte de l'expérience quotidienne, favorise une compréhension romantique du monde et la crainte d'une transformation de la nature des choses par la science, la crainte que l'expérience amoureuse disparaisse à mesure que sa connaissance augmente.

LES TRACES DES CROYANCES ET DES CONNAISSANCES: ENTRE MÉMOIRE HISTORIQUE ET MÉMOIRE COLLECTIVE

La distinction entre ces deux formes de pensée, les connaissances et les croyances, renvoie à celle que nous

pouvons établir entre mémoire historique et mémoire collective (Halbwachs, 1950). La mémoire historique est une construction de connaissances sur le passé. Elle est notamment fondée sur le découpage du temps qui repose sur une analyse systématique des traces inscrites par les morts dans l'environnement. Au contraire, la mémoire collective procède par la transmission des croyances et de leurs traces dans un mouvement continu d'échanges vivants entre générations. Mais les deux perspectives ne sont pas indépendantes.

La mémoire historique se construit en cassant les croyances du passé; mais celles-ci, parce qu'elles imprègnent les représentations vivantes, interviennent dans le regard sur le passé. En retour, la production historique vient se mêler à l'héritage, le transforme et se transforme. Paradoxalement, c'est lorsqu'elle devient une trace, qu'une connaissance peut prendre vie dans la mémoire collective. Elle inscrit dans la réflexion quotidienne un savoir nouveau, une rumeur, seraiton tenté de dire, pour comprendre l'évolution étrange du monde. Ce savoir entre dans la mémoire collective en laissant de nouvelles traces, sous la forme de symboles, de repères figuratifs, qui dessinent une sorte de feuilleton se transformant en permanence.

La cristallisation de traces héritées du passé est essentielle dans la naturalisation de la pensée représentative. Ce processus constitue la sociogenèse des représentations, pour reprendre la perspective de Duveen & Lloyd (1990), qui s'impose de fait à celui, nouveau-né ou immigré, qui arrive dans un nouvel environnement social. Il procède notamment par l'inscription de croyances communes dans l'environnement physique, qui permettent de vivifier régulièrement les normes qui encadrent notre pensée. Il suffit de songer au calendrier qui rappelle l'emprise de la pensée religieuse ou aux multiples statues qui évoquent des figures historiques associées à un sens précis. Dans le champ politique, le cas de Lincoln, analysé par Schwartz (1990), offre un bon exemple

de l'émergence d'une croyance, celle de l'identité et de l'unité américaine, cristallisée dans un symbole. Ce symbole est peu lié à la connaissance de l'action propre de Lincoln en tant que président, qui avant son assassinat en 1865 avait une réputation plutôt médiocre. C'est la focalisation sur sa mort dramatique qui lui donna, 40 ans plus tard, un caractère emblématique de l'Amérique. L'inscription concrète de sa trace dans la mémoire collective avec la multiplication des ouvrages et des statues consacrés à sa personne, va consolider durablement ce caractère emblématique, mais aussi le renouveler à mesurer que l'identité américaine se transforme. Il s'agit d'un processus caractéristique de la construction de croyances communes dans la mémoire collective, qui débute par la focalisation retardée sur un événement, se poursuit par son inscription concrète dans l'environnement et enfin par sa naturalisation dans la pensée représentative malgré l'évolution de sa signification. La solidité des croyances et des représentations dépend largement de ces figures emblématiques dont la commémoration repose moins sur leur sens historique que sur leur signification émotionnelle partagée (Echebarria Echabe & González Castro, 1998). C'est pour cette raison que les croyances apparaissent souvent comme des choses évidentes, des normes naturelles. Ce n'est donc pas étonnant que, lorsque la représentation du monde qu'elles incarnent se transforme, elles deviennent les cibles privilégiées à abattre, comme les statues précisément.

La transformation de l'intrigue scientifique lors de sa diffusion

Il y a donc une logique de la transformation des connaissances, impulsée par la nécessité de les naturaliser pour les utiliser, et de les ancrer dans les croyances pour leur assurer un support social. Cette logique de la transformation

implique parallèlement une logique de confrontation entre connaissances et croyances, mais également entre croyances, le ressort de celles-ci étant intimement lié au fait qu'elles sont justes pour ceux qui les expriment. Illustrons cette transformation par une étude que nous avons effectuée sur la transformation d'un article scientifique lorsque son contenu est diffusé dans la sphère publique (Clémence & Green, 2006). Publié dans l'une des revues scientifiques les plus prestigieuses, l'article présentait une expérience réalisée avec des souris mâles de laboratoire auxquelles avait été inoculé le gène du récepteur de la vasopressine d'un campagnol des plaines (Young, Nilsen, Waymire, MacGregor & Insel, 1999). Par comparaison avec le campagnol des montagnes, celui des plaines montre davantage de tendances monogames et affiliatives lors de la reproduction, une différence qui provient notamment d'une action plus intense de la vasopressine dans certaines régions cérébrales. Ainsi, en augmentant la vasopressine chez les campagnols des montagnes, les chercheurs ont montré une augmentation de leurs comportements affiliatifs avec leurs petits. Les souris de laboratoires modifiées génétiquement manifestent également une augmentation des tendances affiliatives avec l'injection de vasopressine. Il est utile de préciser que l'affiliation est mesurée par le temps passé par une souris mâle à renifler une souris femelle endormie et débarrassée de ses parties génitales, pour exclure une autre cause d'attraction que la vasopressine, et que son augmentation est d'une quarantaine de secondes. Précisons également que les auteurs ne font aucune référence à l'espèce humaine dans leur article qui, même s'il est peu accessible pour le commun des mortels, va susciter un fort écho médiatique. Ainsi Le Monde lui consacre un texte quelques jours après sa publication, avec comme titre «Polygame par nature, la souris est devenue fidèle, grâce à un gène introduit par des chercheurs américains » (Le Monde, 21/8/1999). La rédactrice de l'article effectue déjà quelques transformations de

l'étude en évoquant en particulier l'idée que le « comportement social et la fidélité en amour » pourrait dépendre du « système arginine-vasopressine » chez les mammifères, y compris les êtres humains.

L'information attirait l'attention des personnes ordinaires dès lors qu'elle semblait concerner la fidélité conjugale, une préoccupation courante dans nos sociétés, mais également un comportement chez les hommes qui, au-delà d'explications diverses, reste un brin mystérieux. Nous avons conduit deux expériences (sur un total de 110 participant[e]s) en utilisant une courte procédure en chaîne, mise en œuvre pour étudier la diffusion des rumeurs. Après avoir lu le texte, une personne, le lecteur, était invitée à le présenter à une autre personne, l'auditeur, en prenant tout le temps qu'elle souhaitait. La présentation était enregistrée, et le lecteur comme l'auditeur écrivaient ensuite un texte pour rendre compte de façon aussi complète que possible de l'article du Monde. L'analyse des restitutions montre à la fois une diminution et une transformation des chaînes d'informations initiales. La diminution touche particulièrement le langage scientifique, avec une disparition progressive des termes les plus spécifiques et leur remplacement par des termes plus communs récupérés en mémoire. Par exemple, plusieurs auditeurs remplacent les campagnols des montagnes et des plaines avec les rats des champs et des villes. La transformation aboutit à la mise en évidence d'une découverte par l'agrégation de deux mots, le « gène » de la « fidélité », deux mots qui ne sont jamais présentés ainsi dans le texte du Monde. En outre, la transformation est orientée par la plus ou moins grande adhésion initiale des participants à l'explication génétique des comportements. Celles et ceux qui rejettent le plus cette explication conservent moins que les autres les traces scientifiques du texte initial, se centrent davantage sur la découverte d'un gène de la fidélité et, de ce fait, manifestent davantage leur inquiétude quant à un éventuel usage de cette étude pour traiter des êtres humains.

Ainsi, la transformation subie par l'information scientifique lors de sa diffusion dans la sphère publique peut être analysée selon la théorie des représentations sociales (Lorenzi-Cioldi & Clémence, 2001). Dans cette perspective, les personnes traitent l'information en suivant une double dynamique psychosociale dans laquelle interviennent des processus cognitifs. La première dynamique, qui correspond à la notion d'objectivation, est une logique communicationnelle: pour comprendre un texte scientifique et se faire comprendre, les personnes se focalisent sur les aspects intrigants du message et les associent dans un schéma simplifié et concret, comme ici le gène de la fidélité. La seconde, qui correspond à la notion d'ancrage, est une logique identitaire : les personnes cherchent à articuler le contenu de l'information avec leurs connaissances et croyances antérieures, qui dépendent de leurs groupes d'appartenance. En opérant simultanément, les deux logiques conduisent à une transformation narrative : le même message initial aboutit à des mises en intrigue finales dans lesquelles se mêlent à des degrés divers des traces scientifiques reprises du message initial et des traces anciennes récupérées en mémoire. Les oppositions que dessinent ces mises en intrigue communes caractérisent souvent les enjeux des controverses suscitées par certaines théories scientifiques et... artistiques.

La transformation de l'intrigue artistique lors de sa réception

Nous pouvons en effet étendre la dynamique de transformation des intrigues scientifiques aux œuvres artistiques lorsqu'elles sont diffusées, en particulier à celles qui prennent la forme d'un spectacle et donnent lieu à des présentations critiques dans les medias, même si, à notre connaissance, il n'existe pas d'études spécifiques comparables en psychologie sociale. Cependant, les discussions que suscitent des repré-

sentations théâtrales, des chorégraphies ou des expositions d'œuvres d'art suffisent à indiquer que les personnes abordent un même spectacle avec un savoir initial différent, se focalisent sur des éléments à la fois similaires, pour pouvoir en parler, et différents, lorsqu'elles en débattent, pour finalement rapporter des histoires plus ou moins éloignées de la mise en intrigue opérée par les auteurs. Outre les focalisations sur les aspects les plus déroutants ou les plus inhabituels du spectacle, les personnes effectuent des inférences pour combler les lacunes de leur souvenir et de leur compréhension du spectacle.

Dans son ouvrage stimulant sur la mise en scène du dos au théâtre et au cinéma, Banu (2000) nous permet de prolonger la réflexion sous l'angle du spectateur. Lorsqu'un personnage (masculin) tourne ostensiblement le dos au public, certaines personnes peuvent l'interpréter comme un écart aux normes de bienséance et le voir comme un signe de mépris dirigé contre elles. D'autres, au contraire, peuvent interpréter cette posture comme la métaphore d'une révolte, d'un changement, qui les incite à découvrir sous un nouveau regard la suite du spectacle. Dans les deux cas, ce moment pourrait constituer la trace centrale laissée par le spectacle, avec des points de vue par conséquent fort opposés, alors que le (la) metteur(e) en scène avait donné un autre sens à ce mouvement ou souhaitait jouer sur son ambiguïté. Si le geste est utilisé dans la mise en scène pour objectiver concrètement une intention, un point de vue, le public l'interprète en ancrant ce geste dans le sens auquel il l'associe habituellement. Dans les deux cas, un même savoir est partagé à propos des métaphores du dos (e.g. tourner le dos, en avoir plein le dos, planter un couteau dans le dos), ce qui permet à la fois de les activer et de les déranger dans la mise en scène, comme pour les représentations élémentaires issues des métaphores de l'espace et de l'expérience (Lakoff & Johnson, 1986).

De telles inférences exercent également un rôle important dans la représentation des personnes et des personnages. Nathalie Garraud, interrogée avec Olivier Saccomano à propos de l'écriture de leurs pièces, dit ceci : « Dans toutes nos pièces, nous faisons appel à l'expérience singulière de chacun des acteurs et l'écriture tient compte de cette expérience qui apparaît sur le plateau» (entretien avec Jean-François Perrier, pour le Festival d'Avignon). Dans cette perspective, comédiens et comédiennes sont associés à des rôles selon, notamment, leurs expériences. D'une certaine manière, ceci pourrait indiquer que le public pourrait connaître, du moins un peu, la personne à travers le personnage qu'elle joue, ce qui n'est guère habituel dès lors que le personnage est un rôle prescrit par celles et ceux qui créent le spectacle. Dans ce cadre, le personnage n'indique rien sur la personne qui l'incarne, sinon que celle-ci l'incarne plus ou moins bien. Or, comme spectateur ou spectatrice, nous faisons des inférences sur la personnalité des comédien(ne)s selon leurs personnages, et inversement nous pensons les personnages à partir des comédien(ne)s, du moins lorsque nous les connaissons. Nous faisons en quelque sorte une analyse psychologique intuitive des personnes qui débute par les inévitables inférences sur leur personnalité que nous établissons à partir de leur stature, de leur morphologie, de leur visage. Ainsi, nous avons tendance à penser très rapidement, même si nous savons que c'est erroné, qu'un long maigrichon, un peu pâle, avec des lunettes, est probablement un introverti, rêveur et romantique, orienté vers l'abstraction et la lecture. Au contraire, un rondouillard joufflu et rougeaud nous apparaît immédiatement comme plutôt joyeux, extraverti et actif, avec une attirance pour la bonne chère et les tables de bistrot. Pourtant, les études montrent que ces théories implicites de la personnalité reposent sur des corrélations illusoires, l'apparence physique n'étant en rien associée à des traits de personnalité (Leyens, 1983). Il est cependant difficile d'y échapper surtout lorsque cette première impression sur une personne trouve une confirmation dans les personnages qu'elle joue.

MISES EN INTRIGUES

Bien entendu, cette correspondance intuitive entre la morphologie et la personnalité est utilisée dans la distribution des rôles, pour contrôler la compréhension d'un personnage ou, à l'inverse, casser l'interprétation dominante de ce personnage. Outre ces premières impressions, d'autres attributs visibles des personnes, comme la couleur de leur peau ou de leurs cheveux, leur tenue vestimentaire, et bien entendu leurs comportements, leurs mouvements, donnent lieu à des inférences sur ce qu'elles sont, même lorsqu'elles jouent un rôle. Il suffit de penser, par exemple, au fait que les femmes sont perçues comme moins compétentes que les hommes en mathématiques, ou que, chez les hommes, la taille est associée positivement à l'intelligence. De plus, ces croyances partagées sur les hommes et les femmes, ou sur les grands et les petits, interviennent très concrètement, en particulier sur les comportements et les performances de celles et ceux qui occupent les positions dominées dans la comparaison (Pillaud, Rigaud & Clémence, 2015). Comme chacun le sait, notre représentation des personnes inconnues se base d'abord sur les préjugés et les stéréotypes que nous activons rapidement pour construire notre première impression. Et il est évident que ces stéréotypes sont abondamment utilisés dans les intrigues artistiques, volontairement lorsqu'ils sont questionnés ou inversés, et souvent involontairement. Le lien entre la personne et le personnage est donc un ressort fondamental de la réception des spectacles et de la transformation des intrigues.

* *

Le point de départ de notre réflexion était de comparer la mise en intrigue et sa transformation dans les domaines artistiques et scientifiques. Avouons que cette réflexion est venue de la difficulté initiale à utiliser et, finalement à comparer cette notion dans les domaines scientifiques et artistiques. La notion de mise en intrigue a fait l'objet de nombreux éclai-

rages, dans différentes perspectives narratives en particulier, que nous connaissons de manière superficielle, et nous avons pris le parti de la traiter à un niveau général de mise en forme de chaînes d'informations, une approche qui nous semble permettre d'aborder à la fois sa mise en œuvre différente et la dynamique commune de sa transformation dans chacun des domaines. Certes, il serait nécessaire d'effectuer une revue de la littérature dans différents champs, de la psychologie cognitive à la philosophie analytique, pour compléter et discuter la perspective psychosociale spécifique adoptée ici. Cependant, il nous semble que la notion de chaînes d'informations offre un outil pertinent pour concevoir et analyser les transformations non seulement des croyances et des connaissances, mais également, et plus prosaïquement, des histoires lorsqu'elles circulent, s'échangent et se transmettent dans la vie quotidienne. Une telle perspective nous paraît en particulier féconde pour documenter un modèle de la diffusion des œuvres en général, qui montre que l'appropriation est toujours prise dans un mécanisme de transformation et, finalement, d'enrichissement, même si, dans le domaine scientifique en particulier, la croyance en une mémorisation à l'identique est encore une illusion fréquente. En effet, on ne saurait effacer les traces en mémoire qui sont nécessairement récupérées pour intégrer de nouvelles chaînes d'informations et pour protéger en même temps des chaînes de raisonnement ancrées dans l'univers mental et social des personnes (voir Eicher et al., 2014).

La création artistique exerce une fonction considérable de déstabilisation de ces chaînes de raisonnement, en bousculant les conventions ou en en créant de nouvelles, alors que la production scientifique doit s'appuyer sur une rigueur normative pour diffuser de nouvelles connaissances. Mais la diffusion ne signifie pas l'acceptation, comme le montre de manière emblématique la difficulté à intégrer la théorie de l'évolution dans la pensée quotidienne ou, de manière plus générale, la difficulté à adhérer à des recherches ou des

MISES EN INTRIGUES

œuvres qui vont à l'encontre de croyances et d'expériences partagées. Ne dit-on pas encore que le soleil se couche, ce qui montre la persistance de traces anciennes même lorsque les connaissances sont intégrées dans le savoir commun? Suivant la perspective de Duveen et Lloyd (1990), nous ne pouvons échapper aux représentations du monde que constituent les croyances et les connaissances à un moment donné dans un espace social. Cette sociogenèse est un passage obligé à la naissance: nous sommes immédiatement exposés aux représentations sociales de notre environnement, celles du genre par exemple, qui laissent des traces alors que notre curiosité et notre intégration dans des environnements différents nous poussent à construire et à partager de nouvelles chaînes d'informations et de raisonnements.

Acteurs, jeu et fiction au travail : le sens du travail chez les cadres

Marie-Anne Dujarier

La sociologie s'est régulièrement penchée sur la question du jeu et de la fiction au travail. En outre, elle mobilise parfois la métaphore théâtrale. Les termes de « drame », d'« acteurs », de « scène » ou de « coulisses » sont alors convoqués pour analyser la vie sociale, en particulier la vie au travail.

Lors d'une enquête que nous avons menée sur le travail des cadres ¹, la question du jeu est apparue explicitement. Ces cadres revendiquent en effet régulièrement un rapport ludique à leur travail. Ce constat pourrait être interprété à l'aide des théories classiques de la sociologie du travail lorsqu'elles proposent de comprendre les comportements sociaux à l'aide de la métaphore théâtrale ou agonistique. Dans un premier temps, nous en verrons les limites, et défendrons plutôt le point de vue de l'activité. Nous montrerons que ces cadres, que nous dénommons des «planneurs », construisent un sens à leur activité à l'aide de normes professionnelles qui transforment leur tâche en jeu, au risque de mettre « hors jeu » les conséquences de leurs actions. Ceux qui les expérimentent accusent alors ces cadres de « planer » et de produire des fictions performatives, bien éloignées de leur réel.

^{1.} Enquête qualitative réalisée auprès de 300 travailleurs, par observation, entretiens compréhensifs, entretiens cliniques et réunions d'analyse des pratiques, dans des entreprises privées et publiques, industrielles et de service diversifiées. Une enquête quantitative, par questionnaire a permis, en partenariat avec l'APEC, de tester à grande échelle des hypothèses (N = 14 000 et 802). (Dujarier, 2015 a et b).

RÔLES, THÉÂTRE ET ACTEURS: LES APPROCHES CLASSIQUES DU «JEU» AU TRAVAIL

Parmi les théories sociologiques du travail, l'un des courants utilise la notion de « jeu d'acteur » sur une « scène ». Cette métaphore théâtrale est notamment mobilisée par Goffman (1973) lorsqu'il s'intéresse à la structure de l'expérience individuelle de la vie sociale, en portant le regard sur les interactions. D'après lui, une personnalité normale sait se mettre en scène, sait jouer dans une pluralité de mondes. « Scène », « coulisses », « acteurs », « drame », « représentation »... sont autant d'outils conceptuels qu'il mobilise, comme le font aussi les sociologues interactionnistes américains, tels que Becker et Hugues, pour observer et interpréter les comportements sociaux. Or cette métaphore théâtrale présuppose une unité de temps et de lieu, et donne un poids particulier aux interactions en face-à-face, au risque de manquer les rapports sociaux qui se jouent hors de celles-ci.

La sociologie des organisations de Michel Crozier reproche à l'interactionnisme goffmanien d'être polarisé sur les relations « au point d'oublier totalement les organisations » (Crozier & Friedberg, 1981, p. 96). L'analyse stratégique adresse également des critiques aux structuro-fonctionnalistes ², en estimant que leur conception du rôle « revient à accepter la contrainte comme une donnée », au risque d'adopter un raisonnement déterministe et réifiant. Mais, tout en rejetant ces deux conceptions de l'acteur, Crozier et Friedberg mettent pourtant le jeu au centre de leur théorie : il est « l'instrument que les hommes ont élaboré pour régler leur coopération » (*ibid.* p. 113). Les « joueurs » déploient des « stratégies » compte tenu des règles du jeu (qui fixe les enjeux). Dès lors, les « capacités affectives, cognitives

^{2.} Crozier désigne ainsi les sociologies holistes qui montrent les déterminations structurelles du social, et expliquent que les différents « rôles » joués par les acteurs ou groupes contribuent fonctionnellement à un ensemble plus large.

et culturelles » que chacun a acquises par son histoire familiale et son expérience sociale arment chaque joueur, mais de manière inégale. D'après ces auteurs, l'ensemble des jeux forme une organisation, un fonctionnement. Cette conception consiste donc à dire que les travailleurs « jouent » non pas sur une scène, et non pas un rôle prédéterminé, mais plutôt une stratégie personnelle sur une sorte d'échiquier social, dans une logique agonistique. Ici, l'acteur est donc présupposé libre, rationnel, et tout entier tendu vers l'amélioration de ses intérêts individuels. C'est une hypothèse anthropologique qui laisse peu de place à l'histoire sociale, aux rapports sociaux extra-organisationnels comme à la subjectivité.

Ces trois théories s'opposent donc entre elles, selon qu'elles postulent une certaine liberté de l'acteur, et en fonction de la focale posée sur son action (la situation pour les interactionnistes, l'organisation pour Crozier ou la société pour les fonctionnalistes). Toutes, cependant, emploient le terme d'« acteurs ». Elles peuvent suggérer que les travailleurs sont dans un rapport ludique, soit au sens du simulacre soit au sens de la compétition ³. Dans ces approches, on « jouerait à faire » le médecin, l'agent administratif, le professeur, l'ouvrier ou le PDG plus qu'on ne le « serait ».

Or, ces « modélisations qui proposent de concevoir le social sur le modèle du jeu (...) investissent le jeu en tant qu'analogie du social (plutôt que de l'envisager comme une composante réelle ou effective de l'agir). » Elles « ne traitent finalement ni du jeu ni du travail, ni de leur rapport » (Delchambre, 2009). Elles ont en effet pour point commun, de faire une sociologie du travail centrée sur les relations sociales, mais, curieusement, sans s'intéresser au travail lui-même. Pourtant, ce que *font* les travailleurs, leur action et l'« activité » qu'elle suppose, c'est-à-dire le rapport

^{3. «} Mimicry » et « Agôn », pour reprendre la classification de Caillois (1992).

concret au monde, peut être considéré comme un point de passage obligé pour comprendre les comportements (Dejours, 1995). Il faut alors regarder d'un peu plus près ce que c'est que de « travailler ».

CE QUE C'EST QUE «TRAVAILLER»

À l'opposé des conceptions économiques et gestionnaires qui tendent à réduire l'acte de travail à une simple exécution, une longue tradition francophone des sciences du travail montre que les femmes et les hommes n'exécutent jamais exactement la tâche prescrite, à moins de ne s'exécuter euxmêmes comme sujets. Ils font « quelque chose » entre le prescrit et le réalisé: une (ré)élaboration créative de la tâche. L'action réalisée n'est jamais exécution exacte de la prescription. Ce que l'on fait finalement (le « travail réalisé », l'action) est élaboré par un processus invisible appelé « activité » (ou « travail réel »). Au cours de ce processus, se construisent l'action visible sur la matière, mais aussi des règles sociales et un certain rapport au monde.

En effet, si travailler, consiste à *faire* quelque chose sur le monde, c'est aussi inévitablement prendre part, au sens fort, aux controverses sur les règles sociales mobilisées dans cette action, qu'il s'agisse des rapports entre hommes et femmes, de la manière de traiter les choses et les gens, des critères du bon et du beau... Tout travail, en tant qu'action, procède donc d'une « renormalisation » (Schwartz, 2012) et d'une « régulation » » (Reynaud, 1988). *Faire (poesis)*, c'est donc toujours et indissociablement aussi *agir (praxis)*, au sens politique du terme, en contribuant aux règles du vivre ensemble.

En outre, l'attention clinique 4 aux femmes et aux hommes qui travaillent montre qu'ils cherchent à produire

^{4.} L'approche clinique désigne ici une épistémologie et une méthodologie notamment caractérisées par une saisie globale (sociale, organisationnelle, subjective) de la

un sens à leur action. Il faut entendre le mot dans ses trois dimensions: sentir, élaborer une orientation et produire des significations. Ce processus de construction du sens dans l'activité se révèle en creux, chaque fois que l'une de ces trois dimensions fait défaut. Devoir agir sans « le sentir », sans penser ou sans pouvoir en faire un récit cohérent est vécu comme une dégradation pénible du travail et de ceux qui le font. Dans ces cas, ceux-ci expriment presque systématiquement un doute sur la possibilité de le poursuivre dans le temps. D'après eux, le risque est de « tomber malade », de « péter un plomb », de « devenir fou à bosser comme ça ». Ce rapport subjectif à la santé indique qu'une action vidée d'activité, c'est-à-dire une action însensible, mécanisée et/ ou absurde, ne permet pas de construire la santé. Dans une perspective clinique, en effet, la santé n'est pas une chose qui s'userait dans l'action, mais au contraire une production continue par l'activité. L'activité est donc un processus invisible d'élaboration sensible et signifiante qui produit l'action observable, mais également du sens et la santé pour ceux qui la mènent. Ainsi, au travail, les enjeux de vie et de mort sont bien présents.

En somme, travailler c'est « faire quelque chose au monde » matériel, social et subjectif, à condition de pouvoir élaborer une activité sensible et signifiante dans le cours de l'action. Pourtant, la division et l'organisation sociale des tâches, notamment depuis le taylorisme, n'offrent pas toujours la possibilité aux travailleurs de déployer une activité vivante, interrogeant alors la manière dont ils arrivent malgré tout à le faire et à y construire un sens.

situation des individus, et par la place qui leur est faite dans la co-interprétation des faits sociaux dont ils sont les produits et les producteurs (Gaulejac et al., 2007).

LES JEUX AU TRAVAIL: SURVIVRE À LA FATIGUE, À L'ENNUI, À L'ABSURDITÉ

La sociologie du travail s'est régulièrement interrogée sur une double énigme: d'une part, comment des ouvriers contraints de réaliser un travail répétitif sous contrainte de temps ou de quotas pouvaient « tenir » leur poste durant toute la journée, la semaine et même leur vie professionnelle entière, et d'autre part, comment comprendre l'auto-accélération ouvrière, celle qui leur fait aller plus vite que la cadence imposée?

Des enquêtes empiriques convergent pour montrer que les ouvriers, même dans ces situations extrêmement contraintes, résistent à devenir de purs exécutants. La tâche se présente comme réduite, «bête» et insensée. Elle semble rendre impossible le déploiement d'une réponse sensible, sensée et signifiante. Alors, pour survivre à la fatigue, à l'ennui et à l'absurdité, les ouvriers font parfois de cette situation le point de départ d'un jeu collectif. L'apparition d'un cadrage ludique au travail a été observée par des sociologues américains (Whyte, Roy, Burawoy) et français (R. Linhart, Crozier, Durant). Collectivement, les ouvriers fabriquent des règles du jeu de manière à pouvoir déployer malgré tout une activité, et donc produire un sens à leur action : au lieu de faire «bêtement» un geste répétitif mécaniquement et sans histoire, ils inventent des « parties » invisibles, dans lesquelles il faut battre des scores (contre les autres, contre soi-même, contre l'horloge, contre l'encadrement...). Cette régulation autonome permet de rendre l'action supportable grâce à une activité ludique.

Ce processus a également été observé dans les professions intellectuelles (par Strauss et Becker) et chez les « managers » (Pagès *et al.*, 1979; Boussard & Dujarier, 2014). Bourdieu (1997) a relevé que les exercices scolaires envisagés comme travail ludique, gratuit, accompli sur le mode du « faire semblant », sans enjeu (économique) réel, favorisent la « dis-

position scolastique» (p. 29). Celle-ci permet de «jouer sérieusement» (*ibid.*, p. 28). D'après lui, le maniement d'abstractions, la mise à distance du reste du monde et le temps suspendu caractérisent ce rapport ludique à la tâche académique.

Outre la sociologie, la psychodynamique du travail a également proposé une interprétation des comportements apparemment irrationnels comme étant des stratégies collectives de défense. Construites collectivement pour faire face à la souffrance générée par l'ennui et la peur, elles prennent la forme de jeux agonistiques, autour du déploiement de virtuosités, de « beaux gestes » chez les ouvriers du bâtiment (Dejours, 1993) ou de l'industrie, chez les éboueurs (Le Lay, 2013) ou chez des employés de centres d'appel (Rolo, 2015), par exemple.

Ces enquêtes sociologiques et psychologiques montrent que le jeu provient de la construction d'une règle entre pairs. Celle-ci peut être méconnue et inapparente aux yeux des autres. C'est sous le regard des connaisseurs que le jeu est effectué, et ce sont eux seuls qui peuvent apporter une reconnaissance aux meilleurs joueurs, sur la base de règles partagées. Ainsi, l'invention d'un cadre ludique suppose des « parties » qui viennent casser la monotonie du temps de travail (Roy, 2006). Enfin, ces jeux produisent une auto-accélération qui accroît donc l'exploitation des joueurs (Burawoy, 2008; Dejours, *op. cit.*), avec l'assentiment, voire l'encouragement de l'encadrement.

CONSTRUIRE DU SENS: À QUOI JOUENT LES CADRES?

Ces recherches invitent alors à prendre au sérieux les déclarations des « planneurs » lorsqu'ils affirment avec régularité et conviction qu'ils sont « pris au jeu », au point de travailler longuement, passionnément et en y sacrifiant parfois leur santé et leur vie privée. Notre enquête a en

effet permis de vérifier que les « planneurs » construisaient des règles du jeu implicites, susceptibles de produire sur une tâche techniquement et socialement ingrate, une activité sensée, favorable à la construction de sens et à leur santé.

Notre enquête sociologique sur le travail des cadres a porté spécifiquement sur ceux qui n'encadrent pas de manière opérationnelle, à proximité, mais qui ont en charge des fonctions telles que les « ressources humaines », le contrôle de gestion, les systèmes d'information, la finance, le marketing, la communication, la qualité, ou encore la « conduite du changement »... Qu'ils soient salariés de grandes organisations ou consultants, la mission de ces cadres est de mettre en œuvre des dispositifs managériaux en vue d'optimiser la « performance » quantitative de l'organisation. Ils sont mandatés pour penser en *plan*. C'est pourquoi nous les dénommerons donc sous le néologisme de « planneurs ». Ils sont du côté de la carte plus que du territoire, puisqu'ils se trouvent à distance de ce dernier.

Leur tâche consiste essentiellement à déployer des dispositifs standardisés (management par objectifs, systèmes d'information intégrés, procédures de *lean management*, démarches qualité, méthodes de gestion des ressources humaines (GRH), plan de communication...). Ils travaillent ainsi à fixer des objectifs de performance, à « optimiser » l'organisation, à favoriser des rachats d'entreprises, à faire des plans de restructuration et de rationalisation, à automatiser le travail, à renforcer les contrôles, à « organiser de la GRH » (objectifs et procédures de mobilité, recrutement, formation, licenciement...), à « capter », « fidéliser » et « rentabiliser » les clients... Ce sont des faiseurs de management.

Or, leur propre travail de rationalisation est lui-même taylorisé et rationalisé. Les plus jeunes doivent réaliser des tâches répétitives sous contrainte de temps: calculer, compiler des informations, faire des rapports et des présentations colorées, réaliser des entretiens à la chaîne, modéliser des scénarii avec des outils normalisés... Au-dessus d'eux, les

chefs de projet qui les encadrent assemblent ces productions partielles pour le compte du niveau supérieur, tourné vers les questions politiques. Les directeurs de ces fonctions, dans les grandes organisations, sont occupés à «faire passer un projet », construire des alliances, et «lancer des projets innovants ». Face à eux, les actionnaires de cabinets de conseil, sont occupés à leur vendre des dispositifs managériaux.

Ces professionnels construisent ainsi quotidiennement les cadres du capitalisme néo-libéral: leur travail, prescrit par leur employeur, est de réduire les coûts et d'accroître la taille et la valeur du marché. Pourtant, ils ne sont que rarement des idéologues. Ils sont plutôt dubitatifs, à l'égard des objectifs de « performance » infiniment croissants. Ils se montrent régulièrement critiques à l'endroit de leur hiérarchie et du « management » en général. Plus généralement, ils se disent inquiets des conséquences sociales et écologiques du « système économique » actuel. En outre, leur propre rôle fait l'objet d'une critique sociale étendue puisqu'ils sont accusés par ceux qui doivent travailler avec (ou contre) les dispositifs qu'ils fabriquent, de joindre l'inutile au désagréable.

Autrement dit, leur tâche d'encadrement semble impossible car elle est réalisée à distance : il leur est impossible de sentir les situations, les choses et les gens sur lesquels ils doivent néanmoins agir. Ensuite, ils peinent à donner une orientation logique et légitime à leur action dans le rapport social où elle se situe. Enfin, ils disent que la perte de sens est le risque professionnel le plus élevé dans leur métier, dont la signification est, selon eux, difficile à élaborer collectivement. Aussi, leur tâche ne fait pas sens a priori. Pourtant, ils revendiquent de « s'éclater » au travail et d'y passer l'essentiel de leur vie éveillée, tant ils sont « pris au jeu ».

L'enquête a permis d'établir que les « planneurs » construisaient en effet des règles du jeu implicites, susceptibles d'offrir, à partir d'une tâche techniquement et socialement ingrate, le moyen de déployer une activité sensée, favorable à la construction de sens et de leur santé. Ce rapport ludique à la tâche est double.

Premièrement, ils disent leur plaisir à mobiliser leur intelligence sous contrainte de temps pour résoudre des problèmes abstraits. La manipulation de chiffres et de lettres, c'est « marrant », « stimulant », « excitant », analysent-ils, le plus souvent en faisant des gestes autour de leur tête. Ainsi, à la question «si votre travail était un jeu, quel serait-il?», 38 % répondent par des jeux de réflexion sans hasard ni implication corporelle notoire: échecs, dames, go, mahjong, quarto, casse-tête, Puzzle, Rubik's Cube, Sudoku, Risk, Diplomatie, Scrabble... (Dujarier, 2015 b). Ceux qui ont fait des classes préparatoires aux concours des grandes écoles mentionnent régulièrement que leur tâche et « jouer avec les chiffres » leur rappellent les plaisirs éprouvés alors. Le déploiement de virtuosités intellectuelles abstraites sous le regard connaisseur des pairs, offre l'occasion de jouer avec les chiffres et les lettres en éprouvant des sensations de vertiges, d'excitation, de peur, de jouissance et d'esthétique, détaillent-ils.

Deuxièmement, les acheteurs et les vendeurs de dispositifs appartenant aux niveaux hiérarchiques supérieurs, entretiennent aussi un rapport ludique, et surtout agonistique: ils parlent de « batailles » que l'on peut « remporter » à condition d'être fin stratège. Leur mission se déploie dans un réseau social resserré de confrères qui peuvent juger de leur compétence et de leur habileté. Ici, la référence au jeu comme agôn est explicite, et tout aussi porteuse de sensations, d'occasions excitantes d'élaborer des actions pourvues de significations au sein de ce groupe social.

Outre que leur tâche est ainsi pourvoyeuse de *play* et de *game*, ces professionnels font aussi l'expérience du travail comme une succession de « parties ». En effet, la plupart des « planneurs » doivent réaliser des « projets », des « missions », des « deals », des « contrats » qui ont un début et une fin identifiés. À l'issue de cet empan temporel, il leur est

généralement possible de dire s'ils ont «gagné», sur des critères internes au jeu. En outre, s'ils ont perdu, ils peuvent généralement rejouer: un consultant peut ne pas réussir la vente d'un contrat, un directeur des ressources humaines peut essuyer une grève, comme un informaticien peut échouer à mettre en place un système d'information dans les délais, sans pour autant qu'ils soient « sortis du jeu ». Cette temporalité de leur travail favorise donc un rapport ludique à celui-ci.

La mobilité est une autre caractéristique de ces professionnels. Ils revendiquent comme une norme positive de changer fréquemment d'équipe, de clients, de fonction, d'employeur, de secteur d'activité comme de pays: la règle est de ne jamais rester plus de trois ans au même poste. Dans ce milieu, l'attachement est donc une valeur négative. Il est de ce fait peu observable. Mais simultanément, ces professionnels sont fortement engagés dans leur tâche: ils la font avec entrain, « passion » parfois, et y consacrent de longues heures, au-delà de ce que le droit du travail autorise. Ainsi, ce qui se joue *dans* ce cadre les passionne; mais ils le quittent aussi sans aucune difficulté. Comme dans le jeu, donc, ils expérimentent à l'égard de leur travail un très fort *engagement mais sans attachement*.

Un indice supplémentaire conforte l'hypothèse d'un rapport ludique à leur tâche: bien que les abstractions qu'ils produisent et manipulent aient prétention à agir sur des choses et des hommes éloignés d'eux, ceux-ci sont mis « hors-jeu » par la règle du jeu. La distance physique et sociale facilite le maintien de cette méconnaissance. Elle est socialement construite et entretenue: en effet, la reconnaissance quotidienne comme celle, plus formelle, qui se produit lors des épreuves de carrière (recrutement, promotion, mobilité...) sont fondées sur la compréhension de ces règles du jeu, et notamment de l'importance d'être manifestement indifférent au « hors-jeu ». Ceux qui ramènent du « réel » dans le jeu en évoquant les dimensions concrètes des dispo-

MISES EN INTRIGUES

sitifs qu'ils manipulent sont exclus, ou bien quittent leur poste de leur propre initiative. Inversement, feront carrière les « bons » professionnels, que l'on reconnaît, dans ce milieu, au fait qu'ils travaillent énormément, pour « optimiser la performance » de l'entreprise, « sans (se) poser de questions », en s'amusant ⁵. Si « l'idée de jeu », d'après Henriot (1989, p. 53), « suppose un survol, un détachement, une sorte de légèreté mentale, au moins provisoire – qui n'a rien d'un retour à l'esprit d'enfance, mais qui amène à voir les choses d'une manière plus abstraite, moins immédiatement engagée » nous retrouvons dans ce cas, ce « point de vue » comme construction collective.

La manière dont les « planneurs » règlent collectivement leur activité correspond finalement point par point à la définition du jeu d'après Caillois (op. cit.): elle est libre (ils ont le sentiment de pouvoir la quitter à tout moment du fait de la norme de mobilité), séparée (leur socialisation est fort restreinte), incertaine (c'est ce qui fait tout le piment de leur situation), réglée (par les normes professionnelles) et surtout fictive, c'est-à-dire « accompagnée d'une « franche irréalité par rapport à la vie courante ».

Ceux qu'ils encadrent disent d'eux qu'« ils planent complètement », qu'« ils sont complètement à côté de la plaque », et surtout qu'« ils ne se rendent pas compte »... Ils pointent unanimement ce qui leur apparaît comme étant un rapport fictionnel à la réalité.

* *

Il apparaît ainsi que les cadres « planneurs » entretiennent un rapport ludique à leur tâche, par la construction d'une norme professionnelle qui crée une règle du jeu. Loin de n'être que des « acteurs » qui ânonneraient des textes écrits

^{5.} Un slogan de communication interne de l'entreprise Amazon résume bien cette norme professionnelle: « Work hard, have fun, make history ».

par d'autres, qui joueraient des rôles interactifs sur une « scène », ou encore, qui se consacreraient à inventer des stratégies pour satisfaire leurs intérêts personnels dans un jeu organisationnel, les planneurs sont, comme les autres travailleurs, surtout préoccupés de donner du sens à leur action quotidienne, de déployer une « activité », quand bien même leur tâche et leur place dans les rapports sociaux ne s'y prêtent pas aisément. Ils trouvent dans le recours à la ludification de leur tâche un moyen collectif de déployer leurs sensations, d'agir et, enfin, de produire des discours signifiants : bref, de déployer une activité sensée, favorable à leur santé. Ils la mènent avec entrain et implication, pour le plus grand profit de leur employeur.

Les bons joueurs sont les virtuoses de la manipulation d'abstractions. Cette stratégie de ludification produit donc une certaine idée du monde. Dans notre analyse, cette idéologie est une nécessité *pour* arriver à tenir le point de vue du « travail abstrait ». Le « besoin d'indifférence » aux dimensions concrètes du travail (Marx, 2011) caractérise leur mission d'optimisation quantitative. De ce point de vue, l'idéologie ludique est donc un *moyen* pour arriver à faire leur travail.

Si le capitalisme contemporain est caractérisé par la prolifération de dispositifs, nous voyons alors se dessiner une ligne de tension entre ceux qui les inventent et les diffusent, tenants du « réalisme économique », et ceux qui doivent faire avec, et qui disent connaître le « réel ». Cette bataille du réel ne se révèle que rarement, dans la mesure où il s'agit d'un rapport social intense, mais sans relation.

Petites histoires de trottoir. Les médiations du récit sur les marchés informels de Paris

Virginie Milliot

Dans les manuels d'ethnographie, la rue peut être présentée comme un espace non-pertinent « où les interactions sont sans lendemain, c'est-à-dire sans conséquence » (Beaud et Weber, 1997, p 41). L'anthropologie a davantage documenté la variation des liens de parenté que celle des liens éphémères des espaces publics urbains. Dans la lignée de Simmel (1903), les sociologues de l'école de Chicago nous ont pourtant appris à reconnaître la positivité des froides civilités de l'urbanité et l'importance de l'anonymat dans la construction du sujet moderne. Les règles de conduite dans les lieux de rassemblement, les formes de la civilité urbaine, les principes normatifs tacites régulant les espaces publics urbains ont fait l'objet d'études détaillées (Goffman, 2013, Joseph, 1984, Lofland, 1998). Les premiers anthropologues à s'être intéressés aux contextes urbains ont ouvert une réflexion sur la spécificité des formes de socialisation qui s'y déploient. Clyde Mitchell (1966) a ainsi proposé de distinguer trois types de rapports sociaux dans le contexte des villes coloniales africaines : les rapports personnels – liens de parenté ou d'amitié -, structurels - liés à la position de chacun dans la division du travail – et les rapports catégoriels - renvoyant à ces contacts superficiels et ponctuels au fil desquels les citadins élaborent pour s'orienter, des catégories de classement de la diversité. Hannerz (1983) a approfondi cette analyse et proposé une théorie de la socialisation

MISES EN INTRIGUES

urbaine basée sur une variante de la théorie des rôles. Sa typologie des « domaines de rôles ¹ » dans lesquels se trouvent impliqués les citadins intègre les coprésences fugaces résultant de nos déplacements dans l'espace public, qu'il définit comme des « relations de trafic ». Il a montré que celles-ci jouaient un rôle clef dans la construction des perspectives des citadins. L'aspect structurant des relations d'anonymat n'est donc plus à démontrer. Mais que recouvrent-elles exactement? Doit-on les réduire à ces relations « catégorielles », à ces ajustements réciproques de la multitude? L'anonymat n'est-il qu'un art des réserves et des distances, une présence-absence?

Arpentant depuis 2009 les trottoirs du nord-est parisien dans le cadre d'une recherche ethnographique sur les marchés informels², je ne cesse d'être frappée par la force des récits de soi qui se livrent en situation d'anonymat. Au cœur de ces espaces marchands d'une grande précarité, des hommes et des femmes cultivent un art de la conversation anonyme et nouent des liens d'une étonnante plasticité. J'interrogerai ici la complexité des relations que recouvrent l'anonymat, en tant que situation où les identités et les statuts, qui nous définissent par ailleurs, sont suspendus. Qu'autorisent ces relations? Je commencerai par présenter ces marchés et les différents tours qu'y jouent les échanges de paroles, par analyser comment la circulation des mots crée de

^{1.} Il distingue les rôles se rapportant à «l'approvisionnement », à la «famille », aux «loisirs », au «voisinage » et aux «relations de trafic » (Hannerz, 1983).

^{2.} J'ai enquêté à la Goutte d'Or, fait des observations à Belleville et réalisé une enquête ethnographique de longue durée sur le marché informel de la Porte Montmartre (Paris, XVIII° arrondissement) et le Carré des biffins qui y a été institutionnalisé depuis 2009 – en réponse à une mobilisation des vendeurs épaulés par des habitants, le maire du XVIII° a accepté de légaliser la vente d'objets de récupération trois jours par semaine, dans un espace encadré par des travailleurs sociaux, pour quelques centaines de vendeurs. La plupart des exemples que j'analyse ici sont extraits d'observations réalisées entre 2009 et 2014 sur les espaces de vente informelle aux alentours de la Porte Montmartre.

la valeur – dans tous les sens du terme. J'examinerai ensuite la complexité des liens – entremêlant distance et proximité – qui se nouent au fil de ces conversations de trottoir. Je me concentrerai enfin sur les petites histoires que les gens racontent sur eux-mêmes dans cet espace intermédiaire qu'est la rue, et analyserai ce que font et défont ces récits de soi en situation d'anonymat.

LES BRUISSEMENTS DE PAROLES DU MARCHÉ

Depuis 2009, plusieurs quartiers du nord-est parisien sont confrontés au même phénomène: des hommes et des femmes de diverses origines, Tunisiens, Tchéchènes, Chinois, Roms, Pakistanais, investissent les trottoirs pour improviser, en dehors de toute régulation institutionnelle, un marché de bric et de broc. Sur des draps posés à même le sol, ils transforment en marchandises des objets hétéroclites : vêtements élimés, livres d'occasion, chaussures usagées, vieux bibelots, outillage, etc. L'essentiel est issu des poubelles de Paris, mais il se vend également des produits neufs achetés à des grossistes, ou issus d'un « commerce à la valise » transfrontalier (Péraldi, 2001). L'éclosion de ces marchés peut être de courte durée. Au moindre signal, les vendeurs rassemblent leurs affaires et s'enfuient avec leurs baluchons. Les forces de l'ordre investissent les lieux, évacuent, verbalisent et détruisent les objets saisis dans une benne affectée à cet usage. Mais dès que les «bleus» (policiers) et les «verts» (agents de propreté) disparaissent, les transactions reprennent sans tarder. La force et la régularité des interventions policières ont réussi à dissuader les vendeurs de s'installer dans certains quartiers (notamment à Belleville ou sous le métro aérien de Barbès), mais des marchés se sont malgré tout fixés aux Portes de Montreuil, de Bagnolet et de Montmartre, et leur installation nocturne permet aux vendeurs de contourner la répression.

Sur les marchés les plus instables du fait de ces opérations policières, aucune routine n'a pu se stabiliser, et c'est l'urgence qui cadre les échanges. Les vendeurs de rue restent sur le qui-vive, jetant des regards obliques sur les vitrines qui réfléchissent ce qu'ils ne peuvent voir, attentifs aux moindres signaux et mouvements de la foule. Les plus expérimentés savent rester vigilants tout en captant l'attention des badauds. « Viens voir, j'ai un jean pour toi », me crie un vendeur avenue de la Porte-de-Montmartre. « l'en ai déià un », lui répondis-je. «Le tien, c'est bien pour venir ici, mais avec celui-là, tu peux aller sur les Champs-Élysées, tu seras comme ça (geste de la main qui signifie briller) ». Je décline son offre en riant, malgré l'insistance moqueuse d'un témoin qui me fait remarquer que le mien est effectivement troué. Pour capter l'attention des passants, certains vendeurs ont développé un art de l'accroche et de l'à-propos. Leurs voix percent au-dessus du brouhaha de la foule comme une invitation à l'échange et tout le monde peut à tout moment renchérir sur une blague, se mêler à une dispute sur l'évaluation d'un objet ou participer à une discussion.

Un dimanche matin dans le XVIII^e, une vendeuse de rue et un client discutaient vivement autour d'une veste. Il voulait l'acheter deux euros. Elle avait déjà baissé son prix et ne voulait pas descendre en deçà de cinq euros. La négociation était bloquée, la vendeuse manifestait un agacement croissant devant l'insistance du client. Elle commença à hausser le ton et s'écria: « Non, non, c'est une veste de cadre, ça, quand même!». Son exclamation attira l'attention. Pris à témoin par cette interjection sonore, les passants étaient autorisés à se rapprocher et à se sentir concernés. Un vieil homme de la même origine que le client ³ vint se

^{3.} Les deux hommes étaient algériens. La reconnaissance d'une langue, d'une origine commune autorise des rapprochements sur ces marchés. Lors d'un incident, il est fréquent qu'un tiers s'interpose, traduise ou tente de calmer la personne concernée dans sa propre langue.

mêler de la vente. Après avoir palpé la veste il affirma: « C'est de la qualité, c'est pas une Rom, tout à 1 €, 0,50 cts ». Rassérénée par cette intervention, la vendeuse renchérit: « Ça vient de chez moi et pas des poubelles! ». Le client haussa les épaules et poursuivit son chemin.

Sur ces marchés improvisés, aucun prix n'est affiché et ils sont systématiquement discutés. Le marchandage peut parfois échouer, comme dans l'exemple ci-dessus. L'absence de langue commune est la cause de nombreux malentendus, les chiffres n'étant pas représentés par gestes de la même manière dans toutes les cultures. Il arrive que des clients emportent les objets en laissant l'argent qu'ils ont évalué, à partir de leurs propres possibilités, indépendamment du prix annoncé. Des conflits éclatent régulièrement à propos de vols ou de quiproquos sur la valeur. Ils dégénèrent quelques fois en bagarres mais sont le plus souvent réglés par l'intervention de tiers. La résolution du différend passe alors systématiquement par une théâtralisation de la colère, qui permet de prendre la foule à témoin. Il y a toujours quelqu'un prêt à s'interposer, traduire et tenter de trouver un compromis sous le regard des badauds. Lorsque la rumeur laisse poindre la menace d'une intervention policière, les prix sont généralement « sacrifiés » dans la précipitation. Mais dans la plupart des cas, le jeu de la négociation ouvre un espace où l'achat peut se transformer en acte de communication. Sur ces marchés, les vendeurs cherchent à évaluer ce que le client est prêt à donner, selon son apparence vestimentaire, son attitude dans la négociation, sa manière de manipuler les objets convoités ou les questions qu'il pose à leur sujet:

- 3 euros 50 les deux Monsieur si ça vous intéresse... Monsieur je vous ai laissé une petite marge.
 - 2 euros les deux.
- Alors je vous les fais 2 euros 50 et on n'en parle plus, il faut que je rentre un peu dans mes frais... Et j'accepte la Carte Bleue.
 - 2 euros.

- Vous pouvez pas me rajouter 50 centimes? Un petit effort! Je vous fais ce prix-là, la première fois... parce que ça fait 22 ans que je suis ici et c'est la première fois que je vous vois.
 - J'aurais pu vous faire un chèque.

Le client est visiblement amusé par cette manière de jouer avec les règles du commerce formel (la clientèle, la marge, la Carte Bleue) pour justifier le prix d'objets de seconde main vendus sur le trottoir. Il paiera avec un large sourire 2,50 € les deux peluches convoitées.

Le marchandage est à la fois un jeu et un rapport de force. Les discussions peuvent être âpres, lorsque les clients cherchent à imposer leur prix, mais elles peuvent également prendre une forme ludique et stabiliser des accords par la médiation de l'humour. Discuter, évaluer les hommes et les objets, stabiliser suffisamment de confiance pour commercer sont les principales activités de ces marchés informels. Geerz a montré que la force d'organisation de ces économies de bazar – qui semblent être un chaos indescriptible – est l'échange, dont le marchandage est un moyen d'explorer les possibilités (Geerz 2003). La discussion peut tourner court une fois trouvé un accord sur la valeur, mais elle peut également s'échapper par circonvolutions progressives et donner des fragments de vie en partage.

Cette sociabilité ouverte crée une ambiance particulière que certains habitués viennent précisément rechercher. Aussi étrange que cela puisse paraître aux yeux des citadins qui restent à distance de ce qu'ils perçoivent comme des marchés de la misère, la nécessité n'est en effet pas la seule motivation de leur fréquentation. J'y ai rencontré des retraités qui venaient s'y libérer du poids de la solitude, en vendant ou en chinant des objets devenus prétextes à échanger. « Delanoë ⁴ ne veut pas de pauvres sur sa commune, il veut Paris Plages, mais le Paris-village, il est ici », affirmait un

^{4.} Alors maire de Paris.

vendeur de la Porte Montmartre. Sur ces marchés improvisés, qui constituent des « régions ouvertes » d'accessibilité mutuelle (Goffman, 2013), des citadins de toutes origines cultivent ainsi l'art de la conversation « anonyme ».

AMIS DE LA RUE ET INCONNUS FAMILIERS

« C'est comme ça, ici, on discute de tout avec tout le monde, on se fait des amis... Enfin des amis, vous voyez ce que je veux dire... Y'en a même qui se sont rencontrés sur ce marché et qui se sont mariés!», me racontait un biffin 5 de la Porte Montmartre. Les échanges du marché stabilisent des liens de confiance qui prennent rarement la forme d'engagements familiers – ce couple m'a été présenté comme une exception. Même dans les espaces les plus stabilisés, aux portes du marché aux Puces, là où les années ont cristallisé des habitudes, les liens « d'amitié » ne s'affirment qu'avec hésitation «Enfin des amis, vous voyez ce que je veux dire... ». Les biffins les plus installés dans cette activité ont des compagnons de marché. S'ils chinent seuls, ils vendent généralement par petits groupes de deux ou trois. Ils s'installent côte à côte et veillent sur les affaires des uns et des autres. Porte Montmartre, les plus anciens se retrouvent ainsi trois jours par semaine sous le pont du périphérique depuis des années bien avant la création du Carré des biffins. Ils ont partagé des galères, le froid et le vent des longues journées d'hiver,

^{5.} D'après Catherine de Silguy (1996, p. 62), « biffe » était le nom argotique donné au crochet des chiffonniers, à leur tour baptisés « biffins » (ce terme désigne également les fantassins au XIX° siècle). Ce terme a été déterré des livres d'histoire par le comité de soutien des vendeurs de la Porte Montmartre regroupés depuis 2006 dans l'association « Sauve qui peut » pour lutter contre la répression dont ils faisaient l'objet. Les vendeurs les plus installés dans cette activité, qui ont milité pour obtenir la légalisation de leur activité, se dénomment ainsi, mais la majorité des acteurs de ces marchés ne donnent pas de nom spécifique à ce qu'ils font : ils se débrouillent, font du commerce.

l'angoisse de la fuite devant les policiers, l'accablement de voir disparaître dans la benne des objets qu'il avait fallu une semaine pour chiner, puis la longue lutte pour gagner le droit de vendre dans la rue. Derrière leurs étals précaires, ils se chicanent, commentent le monde, les événements d'actualité générale et ceux qui les concernent directement, ils glosent sur les gens qu'ils croisent et sur ceux qu'ils connaissent, et partagent de bons rires. Certains finissent ainsi par bien se connaître. Mais ces amitiés restent dans leur grande majorité circonscrites à l'espace de la rue. Ils peuvent s'entraider, s'inquiéter de l'ulcère de Ben et lui offrir des médicaments, aÎler visiter Adama à l'hôpital, ils peuvent connaître leurs situations familiales respectives et demander des nouvelles des enfants, mais ces liens ne percent pratiquement jamais la frontière de l'espace privé. Ils peuvent ainsi développer des liens de solidarité et une complicité sans jamais connaître les autres espaces de vie où ils sont par ailleurs engagés. Ces amitiés restent dans la rue.

« Sur le marché tout le monde me connaît, mais personne ne sait qui je suis », me confiait un jour l'un des plus anciens vendeurs de la Porte Montmartre. Sur lui, comme sur les autres, circulent bien des histoires. Un vendeur me fut présenté comme « l'ancien chauffeur de Bokassa »; on racontait de cet élégant chibani, qu'il était riche et ne venait au marché - où il ne vendait jamais rien, tant sa marchandise était chère – que pour se distraire; de cet autre vieil homme apparemment fragile, qu'il avait tenu en son temps une maison close à Barbès et mené des affaires aussi louches que lucratives. Il est impossible de démêler la part de fiction et de vérité des curriculums vitae qui circulent sur le pavé. Cette distinction n'a ici ni pertinence, ni intérêt. Les vendeurs se connaissent généralement par leur prénom ou surnom: «l'homme d'affaires», «le Roumain», «Kirikou», « le fourreur ». Ces sobriquets construits à partir de caractéristiques ethniques, physiques ou en lien avec un style ou une spécialisation de vente, construisent, tout comme ces petites

histoires, des personnages. Peu importe de savoir qui est vraiment «le fourreur» et s'il est ou non milliardaire, ce qui compte c'est cette histoire de la convivialité du marché que les biffins se racontent, parce qu'elle donne un sens partagé – au-delà de la nécessité – au fait d'être là. Peu importe qui est vraiment ce vieil homme au port altier, ce qui importe c'est la dignité qu'il incarne pour tous. Peu importe que celui-ci ait ou non fréquenté des milieux influents et brassé beaucoup d'argent, ce qui compte, c'est la morale de ces petites histoires : tout le monde peut tomber et se retrouver tout en bas. Ce qui importe, ce sont ces histoires de rebondissements permanents que les vendeurs de trottoir se racontent: les multiples vies de la vie et les trésors que l'on trouve dans les poubelles de Paris. Ces histoires leur permettent d'expliquer – en sortant du registre de la faute et de l'incapacité personnelle – comment ils en sont arrivés là et de dégager, au sein des «paysages de possibilités » que constituent ces marchés, des horizons biographiques (Cottereau et Mohatar Marzok, 2012). Qu'importe que ces récits aient ou non un fond de vérité, ils permettent de trouver un sens à ce qui est partagé et de s'orienter dans le chaos de la vie.

Porte Montmartre, des histoires circulent également sur les clients. Les négociations passées ont donné aux vendeurs une idée de la « fiabilité » des uns et des autres, et ils échangent leurs appréciations : « Elle, c'est pas la peine, faut même pas discuter, elle veut tout pour rien, elle a un grain à mon avis, elle fait des problèmes tout le temps », « Lui, il était prof de philo, il est bavard, il aime bien discuter, il achète beaucoup de livres ». Au fil des discussions visant à fixer le juste prix, les vendeurs apprennent des petits bouts d'histoires de vie. Ils savent que telle cliente se retrouve seule, sans travail, avec ses quatre enfants et tire sur la corde, que cet autre fait un business de montres anciennes dont il doit tirer un bon profit, etc. Ces petites histoires permettent d'abord d'évaluer le juste prix qui est un prix juste au regard non seulement des besoins du

vendeur mais également de ce que l'autre peut donner. À force de « discuter » autour de l'évaluation des objets, des liens de confiance finissent par se nouer. Des clients deviennent ainsi des «inconnus familiers». Les vendeurs les reconnaissent et les saluent, développent avec eux des discussions, mais ils ne connaissent généralement même pas leurs noms. Juste avant Noël, j'ai ainsi assisté à l'échange suivant: un biffin a sorti de son cabas un objet qu'il avait mis de côté pour un habitué: « C'est cadeau, ça m'a fait penser à vous ». Le client a pris le livre dans ses mains et lu la quatrième de couverture avec une émotion palpable. « C'est incroyable! C'est difficile de faire un cadeau. Même ma famille, ils tombent toujours à côté. Il faut bien connaître les gens. Vous ne pouviez pas me faire plus plaisir!» La relation marchande peut ainsi nouer des liens de familiarité entre des individus qui restent par ailleurs totalement étrangers les uns aux autres. Dans l'exemple ci-dessus, le biffin ne connaissait ni l'adresse, ni la profession, ni le nom du client, mais il était capable de déduire des nombreux échanges qu'il avait eus avec lui qu'il aimerait lire ce livre qu'il venait de trouver.

Nous pouvons dès à présent remarquer la nature complexe et élastique de ces liens, que l'on a coutume de qualifier de « faibles » (Granovetter 1973) ⁶. Sur ces marchés, les liens peuvent être occasionnels ou régulièrement entretenus, donner lieu à un échange d'informations autour du prix d'un objet ou à une communication répétée susceptible de créer un sentiment de familiarité, ils peuvent être cultivés entre des personnes partageant une même langue et un même sentiment de déracinement comme entre des indi-

^{6.} Granovetter a distingué les liens « forts », relations régulières que nous entretenons avec des proches, caractérisées par un partage émotionnel et une réciprocité, des liens « faibles » que nous entretenons avec de simples connaissances. À partir d'une étude sur des cadres dans la région de Boston, il a montré que ces liens faibles pouvaient être dits forts en ce qu'ils permettent de créer des réseaux plus diversifiés et étendus – à l'intérieur desquels circule une information moins redondante – et donc être plus « efficaces » que les liens forts, en matière de recherche d'emploi notamment.

vidus appartenant à des mondes sociaux et culturels très différents. Ces liens entremêlent réciprocité et intérêt, rivalité et échanges, distance et proximité. Mais dans tous les cas, ils restent circonscrits à l'espace de la rue. S'ils respectent en ce sens les règles de l'anonymat, ces liens ne peuvent être dits anonymes. Le vocabulaire dont nous disposons pour décrire les relations distingue ce qui est ici intrinsèquement lié. Des amitiés se nouent mais hésitent à se qualifier comme telles, des inconnus peuvent être familiers, on peut être connu et reconnu sur ces marchés sans que personne ne sache qui l'on est, familiarité et étrangeté n'y sont plus inconciliables.

RÉCITS DE VIE

Ces petites foules marchandes et précaires sont des espaces ouverts où peuvent se nouer des liens plus complexes que ne laisse penser l'opposition entre liens forts et liens faibles. Il y a aussi des liens fugaces qui libèrent des confidences : des personnes que l'on a jamais vues, que l'on ne verra jamais plus, qui saisissent une brèche ouverte par une discussion sur un objet ou une attention commune à un événement, pour se raconter. Mes carnets de terrain sont pleins de récits autobiographiques que je n'ai pas sollicités, soutenus tout au plus par une écoute attentive. Un dimanche d'août, alors que je m'étais assise sur un banc au cœur du marché informel de la Porte Montmartre pour noter des observations, un homme d'une quarantaine d'années m'accosta :

- Vous écrivez vos mémoires?
- Non, j'écris sur le marché.
- Vous aimez être là?
- Oui... Ça vous étonne?
- Non, y'a une ambiance ici, on parle avec tout le monde, y'a des gens qui viennent que pour ça! Moi, je vends des ordinateurs, juste là (en face du banc). Je les achète ici le matin très tôt ou je les récupère à droite à gauche, je les répare et je les revends. J'étais professeur de

MISES EN INTRIGUES

biologie avant, en Tunisie. Mais avec le chômage, la famille qu'il faut aider, j'ai dû partir. Ici, je me débrouille comme ça. J'avais fait des études d'informatique aussi, c'est pour ça...

Beaucoup de vendeurs ou de vendeuses m'ont ainsi spontanément raconté, sans que je les ai questionnés à ce sujet, leurs vies d'avant et les événements qui les avaient conduits à vivre ainsi d'expédients. Tous avaient eu, à un moment donné, une bonne vie, une famille et un travail, avant d'être réduits à vendre ainsi, à côté des plus démunis. Ils avaient été professeur de biologie en Tunisie, pédiatre en Russie, pilote en Algérie, mais avaient été contraints à l'exil. Ils étaient partis à la recherche de possibles et se débrouillaient comme ils le pouvaient pour assurer une bonne vie à ceux qui étaient restés au pays. Ou ils avaient travaillé dur depuis l'enfance, mais n'avaient jamais été déclarés et ne parvenaient pas à s'en sortir avec le minimum vieillesse. Ou bien ils gagnaient bien leur vie avant un accident du travail qui les avait mis hors circuit. Ou encore, ils avaient été chassés par leurs parents, leur conjoint, et ne parvenaient plus depuis à remonter la pente, etc. J'avais parfois l'impression que ces histoires ne m'étaient qu'en partie adressées. Les ruptures biographiques étaient racontées au fil d'un récit déterministe. Leurs trajectoires de vie avaient été brisées par l'irruption d'un changement. Leur quotidienneté s'était fracturée et ils avaient perdu le contrôle de leur vie. Certains évoquaient le mektoub⁷, d'autres le mauvais œil.

L'accroche de l'interaction retranscrite ci-dessus peut être entendue comme une question indirecte: « Que faites-vous ici? » — il est évident que je n'écris pas mes mémoires —, fondée sur la perception d'une incongruité partagée. Sa présence sur ces marchés est aussi étrange que la mienne, et le récit qui suit, comme toutes ces histoires de vie, peut être compris comme une invitation à une reconnaissance réci-

^{7.} Ce qui signifie « c'est écrit » en arabe.

proque. Ces histoires invitaient à poser un autre regard sur le locuteur: ne pas réduire l'autre à ses difficultés et envisager qu'il puisse y avoir une certaine dignité à se débrouiller. Elles m'étaient en ce sens incontestablement adressées. Mais les mots s'égrenaient, et ces histoires de vie se déroulaient sans questions ni relances. Certains, une fois lancés, semblaient oublier leur interlocuteur. Comme s'ils se racontaient à euxmêmes l'histoire d'une vie qui leur avait échappé, comme s'ils cherchaient à comprendre ce qui leur était arrivé, à évaluer rétrospectivement leurs choix. Si ces récits autobiographiques sont à ce point récurrents, c'est que cette reconfiguration narrative joue un rôle essentiel: elle permet de recoller les morceaux de vies brisées, aide à trouver un sens, une direction à ses propres activités. L'activité marchande, au plus bas de l'échelle sociale, en marge de toute régulation et reconnaissance institutionnelle, permet à des hommes et à des femmes malmenés par la vie de reprendre pied et de bifurquer parfois vers d'autres devenirs. Ces histoires de vie jouent finalement le même rôle que le commerce d'objets de peu : les vendeurs tentent de redevenir acteurs de leur propre vie. Par ces récits, ils intègrent la discontinuité et l'instabilité; réalisent des liens et des synthèses entre ce qu'ils ont été et ce qu'ils ne sont plus, tout en étant les mêmes, des médiations entre causes, hasards, intentions et le déroulement effectif de leur histoire. Ces mises en intrigue (Ricœur, 1990) leur permettent ainsi de redevenir les acteurs de leur propre histoire, les sujets de ce qu'ils ont subi.

CONFIDENCES ANONYMES

J'ai quelquefois reçu de manière inattendue d'étranges confidences au fil de ces interactions de rue. Ces manières de se raconter sont plus rares que les précédentes et elles ne me semblent pas spécifiques à cette sociabilité de marché.

MISES EN INTRIGUES

Sur un banc du boulevard Barbès, une femme voilée s'assied à mes côtés et engage la conversation en me prenant à partie sur la difficulté de faire une pause dans ce quartier sans être importunée. Elle me dit que son mari est allé prier et qu'elle en profite pour faire des courses, puis me confie sans transition sa difficulté à vivre avec cet homme, l'énergie dont elle a besoin pour faire mine que tout va bien, son épuisement à faire comme si. Elle déploie le récit de ses difficultés conjugales sans pause ni respiration puis s'interrompt brusquement, se lève en me souhaitant bonne journée et disparaît dans la foule. La reconnaissance d'une identité de genre suffit ici pour confier ses difficultés à tenir son rôle d'épouse. Ces confidences, comme les récits autobiographiques que nous venons de présenter, surgissent sans être suscitées par une question et se déroulent en soliloque. Comme si ce qui importait était l'acte de dire, d'extérioriser un malaise en paroles, sans attendre ni réponse ni réaction. Expectorer et reprendre le chemin de son quotidien. L'entrée en confidence est tout aussi impromptue que la clôture, sans annonce de l'interaction elle-même. Ces « discours volants » comme les qualifiait joliment Colette Pétonnet, sont comme des jaillissements de vérité non spécifiquement adressés :

En situation d'anonymat parfait la parole est libre comme l'air, sans attache ni dépositaire. Elle n'interfère avec rien, celui qui la reçoit n'est personne, elle n'est donc pas susceptible d'être détournée ni trahie. C'est pourquoi elle est vraie, quelle que soit la part de lui-même, réelle ou fantastique, que l'individu choisit de livrer.

Pétonnet 1987, p. 260.

Un échange sur le marché de la Porte Montmartre m'a un jour prise au dépourvu et laissée dans un état de sidération. Une femme d'une soixantaine d'années était assise, adossée à un arbre au milieu d'une petite foule de vendeurs et d'acheteurs. Elle était habillée de vêtements masculins bien trop grands pour elle. Les manches de son blouson étaient large-

ment retroussées et elle se perdait dans un ample pantalon. Devant elle, sur un drap, étaient posés des vêtements et des jouets d'enfants. Je me suis arrêtée devant son étal et une discussion s'est engagée sur les descentes de police : « Ne vous inquiétez pas, ça fait vingt ans que je vends, j'ai l'habitude ». Elle poursuit : « Si vous voulez vendre, commencez par amener un petit carré de tissu, si vous êtes inquiète pour la police, vous pourrez remballer vite. Un conseil: faut jamais courir. Vous remballez, vous partez, mais vous ne courez pas et faut toujours leur parler gentiment : "Je sais que j'ai pas le droit, mais j'ai une petite pension, j'm'en vois, c'est difficile"... Y'en a qui leur hurlent dessus et les flics ils les secouent les vieilles, faut voir!» l'essaye de lui expliquer que je ne suis pas sur le marché pour vendre, mais elle ne m'écoute pas et continue son récit. Elle m'explique ses astuces pour dénicher des objets : « Je suis très débrouillarde, moi, vous savez. Hier soir, j'ai guetté les camions de déménageurs, j'ai attendu et j'ai fait de belles trouvailles. Je suis contente. Je suis très vive et je me débrouille. Pour les vêtements, même pour la nourriture. La cantine Franprix, faut voir! Y'a une orange pourrie, ils jettent tout le sac, c'est un scandale tout ce qu'ils jettent. Moi, je vous le dis, je fais de l'écologie (petit rire). Les yaourts, deux jours avant la date, c'est une honte! Je fais les poubelles, je récupère, je fais mon beurre ici. J'ai économisé sou par sou. Maintenant, je suis propriétaire. Un petit studio à Paris, pis une maison à la campagne aussi. l'étais dans le milieu hospitalier avant. Aide soignante. J'ai travaillé, ça! Toute seule avec mon fils et des horaires pas possibles. » Elle fait une pause dans son récit, me regarde d'un œil trouble et enchaîne sans que je puisse l'arrêter. « Mon fils, il a souffert. À trois ans y'a une nounou qui l'a frappé. J'avais pas le choix. Quand j'ai compris, je l'ai retiré. Puis, à sept ans, il a été abusé par un youpin en colonie. Ça m'a rendu dingue. Une colonie de la ville! Ĉa m'a rendu dingue. Maintenant, j'ai la haine. Je pourrais tuer. J'ai fait des photos pour ma carte d'identité l'autre jour, j'ai vu dans mes yeux, y'a de la folie... » Un monsieur passe et la salue. Elle commente : « Ça fait dix ans que je le

connais, c'est un monsieur bien, il fait beaucoup de voyages en Égypte, il m'achète des draps qu'il donne là-bas. Y'a des Africains qui achètent aussi avant de rentrer, des Maghrébins pareils. Moi, je suis contente quand mes clients sont contents. Quand je trouve des appareils électriques, je les teste, je trouve ça déqueulasse de vendre des choses qui marchent pas. l'aime bien quand mes clients ils repartent contents. » Et sans transition, elle reprend le fil de son récit. « Mon fils, maintenant, vous devinerez pas ce qu'il fait! Il est policier, il travaille à la Brigade des mœurs. Je peux vous dire qu'il les lâche pas, ces salauds. » Elle suspend sa parole, les yeux dans le vide, me redit qu'il ne faut pas partir en courant devant la police, rester polie, et puis me dit: «Moi, je fais les poubelles... L'autre fois, j'étais assise par terre, y'en a un qui m'a pris pour une clocharde, il m'a filé un billet, j'ai pris. Je prends pour mon fils, pour tout le mal qu'ils lui ont fait. » Une enfant rom s'installe devant la grand-mère et l'accroche du regard. Elle sort de son sac un vêtement qu'elle lui tend, fait un commentaire sur ces Roms dont il faut se méfier, ces mômes qui restent des mômes; « Hier, j'étais sur un banc, y'en a une qui allaitait, je lui ai laissé ma place. Après j'ai regretté, ses mômes hurlaient, ils m'ont cassé les oreilles.» Puis elle se lève brusquement, donne les objets qu'elle n'a pas vendus à un vieil Africain, se tourne vers moi et dit comme pour se justifier : « J'aime pas repartir chargée ». Elle me salue et disparaît.

Ces récits sont saisissants parce qu'ils donnent à entendre, avec une émotion véritable, des difficultés, des souffrances, et sont interrompus sans transition. Si l'entrée en discussion respecte les règles de l'engagement de face dans un espace public, les «règles du prendre congé» (Goffman, 2013) sont, quant à elles, complètement bafouées. On est loin des registres anodins de la «communication phatique» qui se saisit de la météo, des chiens que l'on promène ou de n'importe quel petit rien pour créer du lien. Ces récits de trottoirs ne sont pas des bavardages insignifiants. «La pellicule protectrice de l'anonymat favorise, au contraire, le

rejet hors de soi des poids de la vie affective, la délivrance d'inquiétudes et d'aveux qu'on ne confierait peut-être pas à un proche » (Pétonnet 1987, p. 260). Comme si la rue était un espace où l'on peut dire, sans que cela n'ait de conséquence, que l'on n'y arrive pas, que l'on n'a pas été capable de faire ce qu'on aurait dû, que l'on a failli à son rôle. Si comme le propose Goffman (2003), la rue est un espace où les exigences de l'exposition au regard d'autrui produisent une sociabilité ritualisée, ces observations nous invitent à la considérer autrement que comme une «scène». Ce qui ne veut pas dire que nous n'y serions pas tenus par des règles de civilité, comme il l'a démontré. Mais que, contrairement à ce que l'auteur affirme, l'espace public ne produit pas qu'une parade d'impressions. La division opérée entre scène et coulisse invite à considérer l'anonymat comme un masque, un jeu contrôlé sous le regard. Or, les récits de soi que nous avons présentés restent incompréhensibles dans cette perspective. La distinction qu'il opère entre scène et coulisse, fiction et vérité, ne nous apparaît pas pertinente ici. Ces histoires sont incontestablement construites au regard d'autres situations et relations. Ces récits de soi dans l'anonymat semblent toujours être une tentative de démêler la confusion de la vie, hors du contrôle et des obligations des espaces familiers et statutaires. Il est possible de se dire dans une interaction anonyme comme on ne peut le faire ailleurs, parce que nous n'y sommes pas tenus par des rôles ou des statuts définis. C'est précisément parce que celui à qui l'on parle n'est « personne » (Pétonnet, 1987) que l'on peut ainsi se raconter. Si les confidences de rue tournent fréquemment au monologue c'est qu'elles ne sont pas spécifiquement adressées à leur interlocuteur. Comme si la rue était moins une scène, qu'une «antichambre» où des échanges avec des inconnus permettent de se délester de ses sentiments d'incapacité, de recoller les fragments d'une trajectoire accidentée afin de pouvoir de nouveaux affronter les scènes de sa vie.

* *

La rue, on le voit, ne peut être réduite à un théâtre de froides civilités, à l'opposé des sociabilités d'interconnaissance et de fraternité. L'activité marchande improvisée sur les trottoirs de Paris ouvre un espace d'accessibilité où se déploient différentes formes de communication, dans une tension entre rapports de force et échanges. Cette tension est certainement liée au caractère non institutionnalisé de ces marchés et à l'indétermination des acteurs comme des activités 8. Dans cet espace incertain et vulnérable, des inconnus parviennent malgré tout à stabiliser suffisamment de confiance pour échanger. Comme dans le souk analysé par Geerz, le flux des mots et le flux des valeurs « sont deux aspects de la même chose » (2003, p. 158). Le marché se dessine ainsi comme une région morale, où se tissent des liens, s'improvisent des régulations, se fabrique du commun et se renégocient des destins. Ces échanges nouent des liens d'une étonnante plasticité que nous avons du mal à qualifier. Amis de la rue et inconnus familiers peuvent partager des registres de familiarité, mais ces relations restent, on l'a vu, circonscrites à l'espace de la rue. Cette communication, qu'elle soit ponctuelle ou répétée, respecte une règle implicite: chacun garde pour soi adresse et identité (Pétonnet 1987). Cette règle de l'anonymat autorise un jeu complexe de proximité et de distance qui permet de concilier des registres relationnels que nous avons coutume de distinguer.

Ces relations font voler en éclat la distinction entre scène et coulisse, fiction et réalité, étrangeté et familiarité. Dans tous les cas, nous avons vu que l'anonymat ouvre un espace de communication plus qu'il ne l'interdit. Si les confidences de rue tournent fréquemment au monologue, c'est qu'elles

^{8.} Le Carré des biffins n'est qu'une légalisation partielle qui ne produit pas d'effet d'institutionnalisation. Sur cette question, je me permets de renvoyer à Milliot, 2016.

RÉCITS ET FICTIONS, CROYANCES ET RAISONS

ne sont pas spécifiquement adressées à leur interlocuteur. Mais si la relation est sans conséquences, les récits ne le sont pas et ils ne pourraient se déployer sans le support de ces interactions anonymes. Ces petites histoires que les gens racontent sur eux-mêmes dans ces espaces de bifurcation de destinées que sont ces marchés, jouent un rôle-clef. Elles aident à démêler la confusion de la vie, permettent de réaliser des synthèses, d'intégrer la discontinuité, de reprendre le déroulement de sa vie. Par le commerce le plus élémentaire comme par ces récits, des hommes et des femmes aux trajectoires accidentées tentent ainsi de redevenir acteurs de leur propre vie. C'est finalement une vie publique qui s'invente sur ces marchés, en marge de l'institution.

Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?

Martin Puchner

Un jour, au Ve siècle avant notre ère, un auteur dramatique s'en allait présenter sa tragédie au concours théâtral annuel d'Athènes. Malgré son jeune âge, il possédait déjà une certaine expérience de l'art dramatique. Il s'était acquis le soutien financier d'un « patron », le riche Dion, et avait ainsi obtenu l'un des rôles les plus convoités dans le monde du théâtre athénien: chef du chœur (choregus)1. Le jeune homme n'était apparemment pas satisfait pour autant et visait plus haut: remporter le premier prix de dramaturgie. Or la compétition était rude, car tous les Athéniens étaient friands de se rassembler dans l'immense théâtre en plein air de Dionysos, qui pouvait accueillir plus de 15 000 personnes, et d'y assister au triomphe du vainqueur, mais aussi à l'humiliation des autres. Si sa pièce remportait le concours, sa carrière serait assurée. Il deviendrait célèbre sur-le-champ et serait fêté jusqu'à la fin de ses jours; il arrêterait certainement ses études, ainsi que la lutte, qui constituaient ses deux autres occupations. Mais alors qu'il se rendait au théâtre pour soumettre sa pièce, un événement imprévu se produisit. Il croisa un petit groupe de personnes assemblées autour d'un personnage, hirsute et au nez camus, dans lequel il reconnut le célèbre orateur public Socrate. Il s'arrêta pour l'écouter et se sentit étrangement ébranlé par son discours incisif et plein d'ironie, réfutant de manière

^{1.} Le chorège est aussi celui qui paye les chœurs.

tranchante les arguments incohérents des auditeurs. Il décida de suivre l'enseignement de cet homme. Et là, sur les marches du grand théâtre de Dionysos, il prit sa tragédie et la brûla.

LES DIALOGUES, OU L'INVENTION D'UNE DRAMATURGIE PHILOSOPHIQUE

Ce dramaturge était bien sûr Platon, et la scène nous est rapportée, avec un grand luxe de détails, par son premier biographe, Diogène Laërce, qui lui prête même des accents mélodramatiques: « Accours, ô dieu du feu, Platon a maintenant besoin de toi », aurait-il supplié tandis que son manuscrit partait en fumée.

Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie? La réponse à cette question est lourde d'enjeux. La tradition philosophique occidentale a bâti une théorie selon laquelle Platon devait livrer aux flammes son ambition d'auteur dramatique pour renaître en tant que philosophe. Rien ne saurait être plus éloigné de la vérité. Platon a continué d'écrire sur le mode dramaturgique tout au long de sa vie. Le recours au feu ne marquait pas une fin, mais simplement un changement de direction qui devait donner naissance à l'un des parcours les plus singuliers de la littérature dramatique. Lorsque Platon se remit à l'écriture, il le fit sur un mode original: le dialogue socratique. Ces dialogues sont des scénarios extrêmement élaborés qui prêtent une attention minutieuse au cadre, aux personnages et à l'intrigue, alors même qu'ils s'écartent de toutes les formes dramaturgiques connues jusque-là; ils combinent personnages et idées, action et arguments, dans des intrigues labyrinthiques. Avec ces dialogues, Platon découvrait sa voie, en élaborant un personnage philosophique d'une grande puissance ainsi qu'un genre inédit de dramaturgie philosophique. Ainsi, Platon a réussi sa transformation de chef de chœur et d'auteur de tragédies

en auteur d'un genre totalement nouveau, créateur d'une nouvelle manière d'écrire et de penser.

Ce caractère novateur de l'œuvre de Platon n'a pas été pleinement apprécié, même si des traces éparses de reconnaissance existent. Aristote, par exemple, fait état non seulement de la tragédie, de la comédie et de la satire, mais aussi d'un genre mineur, récent: le dialogue socratique, genre nouveau introduit par d'anciens disciples de Socrate. Aristote n'est pas le seul à avoir ainsi associé Platon et la dramaturgie. Dans la biographie qu'il lui consacre, Diogène Laërce décrit Platon comme quelqu'un d'étroitement lié au théâtre athénien jusqu'à la fin de sa vie, longtemps après qu'il eut brûlé sa tragédie. Il évoque les voyages de Platon avec le célèbre auteur tragique Euripide, le large soutien que lui apportait le poète comique Épicharme. Enfin, ses dialogues étaient composés sous forme de tétralogies, comme les tragédies. La biographie de Socrate du même Diogène Laërce ne fournit aucun élément qui permette de penser que Socrate aurait convaincu Platon de renoncer au théâtre pour toujours. En fait, celle-ci nous apprend que Socrate lui-même écrivait des tragédies, en collaboration avec Euripide, et qu'il fréquentait le théâtre de Dionysos. Une anecdote le décrit debout dans le théâtre pendant une représentation des Nuées d'Aristophane, pour permettre aux spectateurs de comparer le personnage comique créé par Aristophane avec le modèle original.

Ainsi, les deux philosophes fréquentaient des poètes dramatiques, voyageaient en leur compagnie, collaboraient avec eux, assistaient et participaient aux représentations dans le grand théâtre athénien. Peut-être Socrate allait-il assister à une représentation d'une de ses tragédies co-écrites avec Euripide lorsque son chemin croisa celui du jeune dramaturge ambitieux qu'était Platon, en cet instant décisif? Quoi qu'il en soit, Platon abandonna la tragédie, mais ce fut pour perfectionner un nouveau théâtre philosophique en utilisant Socrate comme personnage principal, et en le rendant ainsi au théâtre.

MISES EN INTRIGUES

Bien que nous manquions d'éléments sur les sources utilisées par Diogène pour ses biographies, écrites plusieurs siècles après la mort de Platon, l'évidence avec laquelle il associe pleinement les deux philosophes à la vie théâtrale d'Athènes est remarquable. Ce lien riche et profond que les deux philosophes entretenaient avec la culture théâtrale a été négligé par les commentateurs ultérieurs, qui ont trop souvent voulu voir en eux des ennemis jurés du théâtre. Ils se sont appuyés pour cela sur des déclarations éparses du personnage de Socrate mis en scène par Platon, qui évoque de façon critique divers aspects du théâtre athénien. Il évoque ainsi, par exemple, les acteurs qui, pour incarner les personnages, doivent assimiler leur voix à celle de ces êtres fictifs, ce qui peut les conduire à adopter des attitudes faibles (La République et Ion)², spécialement quand ces voix sont celle de femmes et de lâches³. À partir de ce modèle, dans le livre 10 de La République, Platon élargit sa critique à toute imitation, et fini par bannir tous les poètes hors de sa cité idéale 4. Cette critique du théâtre culmine dans Les Lois, un de ses derniers dialogues : il utilise alors le terme de « théâtrocratia », les lois du théâtre, pour déprécier la façon dont le public se laisse séduire par le spectacle ⁵.

Il est vrai que Platon a été extrêmement critique du théâtre dans son ensemble, tout comme il s'est efforcé, de façon plus générale, de déloger Homère et les poètes de leur piédestal culturel d'éducateurs d'Athènes. Mais sa critique doit être comprise non pas comme un point de vue extérieur, mais comme l'expression d'une rivalité: Platon n'était pas l'ennemi du théâtre, il voulait le réformer à sa manière. En s'attaquant à de nombreux aspects du théâtre athénien, il s'efforçait de donner naissance à une forme alternative, le

^{2.} Platon, République, 393c; 395a; Ion, 541e.

^{3.} Platon, République, 395a;

^{4.} Platon, République 602c-608b.

^{5.} Platon, Lois, 701a.

dialogue socratique, qui évitait précisément tous les travers qu'il dénonce : c'est un théâtre le plus souvent destiné à être lu à haute voix devant un cercle restreint, qui traite d'un sujet philosophique nouveau et qui est débarrassé des effets spectaculaires de la danse chorale. Cette attitude paradoxale rappelle fortement Guy Debord, que ses attaques contre le spectacle n'ont pas empêché de réaliser une version filmée de *La Société du spectacle*.

CE LIEU OÙ L'ON REGARDE, OU QUAND LE THÉÂTRE RENCONTRE LA THÉORIE

Platon ne s'est pas contenté d'utiliser le théâtre contre le théâtre. Il suggère une imbrication plus profonde entre théâtre et philosophie. La racine grecque thea se retrouve dans le mot theorein, qui désigne la contemplation théorique, mais aussi dans le mot theatron, qui définit le théâtre comme « lieu où l'on regarde ». Cette origine commune de « théâtre » et de «théorie», due à ce même radical fondamental, est généralement passée inaperçue des philosophes et des dramaturges ultérieurs, ou n'a guère suscité d'intérêt. L'histoire de la philosophie s'est fixée sur la réputation d'ennemi du théâtre examinée plus haut et des siècles d'attaques philosophiques contre le théâtre ont suivi. Nombre de philosophes qui pensaient suivre ainsi les traces de Platon n'ont pas compris la différence entre deux types de critique: celle qui a pour but d'anéantir son objet – fermer tous les théâtres - et celle qui vise à le transformer de manière radicale, au point de le rendre méconnaissable. La critique du théâtre de Platon appartenait à la seconde catégorie et visait à changer le théâtre en profondeur.

Or, tandis que la philosophie critiquait le théâtre au nom de Platon, le monde du théâtre de son côté reprenait globalement à son compte cette interprétation, à cette différence près que ce même diagnostic s'accompagnait de valeurs

différentes: la critique de Platon est qualifiée là de « préjugé anti-théâtral », un terme qui implique que la critique du théâtre relève d'une défaillance morale, d'un « préjugé » qu'il convient de combattre et de surmonter. De ce fait, les auteurs dramatiques et les metteurs en scène n'ont pas su reconnaître en Platon un réformateur radical du théâtre, un précurseur, inventeur d'une forme nouvelle, plus proche du théâtre moderne tel que nous le connaissons aujourd'hui que de tout autre genre connu dans le monde classique.

LES DIALOGUES SOCRATIQUES COMME SOURCE D'INSPIRATION

Face à cette double erreur d'appréciation, il importe de redonner à Platon une juste place, tant aux yeux des amoureux du théâtre que de ses ennemis. Or il existe une tradition, qui a reconnu dans les dialogues socratiques de Platon une nouvelle approche du théâtre. En effet, dès le XVII^e siècle, des dramaturges ont été frappés, en découvrant les dialogues de Platon, par leur forme dramatique singulière et lui ont emboîté le pas. Leurs œuvres – que j'appellerai des « pièces socratiques » - vont de dialogues éducatifs et de pièces de théâtre destinées à une lecture à voix haute, à des tragédies, des comédies, des opéras et des pièces philosophiques écrits pour des publics de tailles diverses. Souvent, ces auteurs ont œuvré dans l'obscurité, sans se connaître entre eux, et en dehors de l'institution théâtrale ou philosophique; aussi leurs œuvres n'ont que rarement rencontré leur public sur les scènes, grandes ou petites, de leur époque. Mais quels que soient les mérites ou les faiblesses de leurs créations, aujourd'hui largement tombées dans l'oubli, elles ont contribué à faire vivre l'idée d'un Platon dramaturge. J'ai ainsi recensé plus de cent pièces socratiques.

C'est ainsi qu'au XVII^e siècle, des auteurs dramatiques ont écrit des tragédies marquées des conventions de leur temps,

souvent intitulées « Mort de Socrate », dans lesquelles ils ont adapté le cycle de la mort du philosophe tel qu'il est chez Platon. Souvent, ils ont rassemblé les quatre dialogues décrivant la condamnation et la mort de Socrate – *Euthyphron*, *Apologie*, *Criton* et *Phédon*. D'autres fois, ils ont écrit des pièces d'une portée plus large en intégrant des éléments empruntés à d'autres dialogues, par exemple le *Symposium*, mais avec en toile de fond le procès et la mort de Socrate, de sorte que même les scènes les plus légères chez Platon sont obscurcies par l'anticipation de la mort. Ces auteurs, plus que de nombreux commentateurs philosophiques, ont senti la présence de la mort dans tous les dialogues socratiques de Platon et ont traduit ce sentiment dans leur propre langage dramatique.

Ainsi, l'une des premières tragédies sur Socrate, *Le martyre du païen, ou la mort de Socrate*, écrite par le traducteur, écrivain et pasteur George Adams, se présente comme « une tragédie historique, dans laquelle il est montré que la peste qui a frappé le peuple d'Athènes a eu pour effet la destruction des ennemis de ce divin philosophe ⁶ ». Sa façon de représenter Socrate s'inspire des tragédies grecques, particulièrement de Sophocle. Socrate meurt en prédisant la gloire de Platon et demandant que son sang soit la semence qui diffuse sa doctrine ⁷. Il est un martyr de la philosophie. En 1806, le dramaturge, poète et libraire, Andrew Becket, a publié *Socrate : un poème dramatique*, sous-titré, « écrit sur le modèle des tragédies grecques anciennes » ⁸. À la fin de la

^{6.} George Adams, The Heathen Martyr: or, the Death of Socrates, An Historical Tragedy. In which is shewn, That the Plague which infested the People of Athens was stay'd by the Destruction of the Enemies of that Divine Philosopher, printed for the author, 1746.

^{7.} Adams, Heathen Martyr, 34; 32.

^{8.} Andrew Becket, Socrates; A dramatic poem written on the model of the ancient Greek tragedy. New edition with (now first printed) an advertisement, containing an apology for the author and the work).

pièce, les partisans de Socrate tuent Mélitus et Anitus, ses accusateurs, mais Socrate essaie de les retenir et leur demande de se soumettre aux lois. Ainsi, si Becket fait ainsi place à la vengeance que le public peut souhaiter, il dit en même temps que ce type d'émotion est contre le principe philosophique. Encore s'agit-il là d'une pièce qui n'a pas été montée sur scène. En revanche, en mai 1763, La Mort de Socrate, tragédie en trois actes et en vers⁹, de Edme Louis Billardon de Sauvigny, dramaturge associé aux Lumières, a été jouée sur la plus grande scène parisienne, le Théâtre-Français. Plus tard, c'est encore sur le mode de la tragédie qu'un auteur italien anonyme donne un Socrate (1796) qui répond aux nécessités de la mise sur scène d'un personnage présenté comme la philosophie incarnée; l'auteur se vante d'avoir ainsi trouvé un nouveau modèle dramatique 10. Mais il insiste également sur la nécessité de traiter Socrate sur le mode tragique.

Il n'est pas étonnant que Voltaire lui aussi ait été attiré par les dialogues dramatiques de Platon et leur protagoniste principal, Socrate. Si *Socrate, ouvrage dramatique en Trois Actes* (1759) n'est pas la plus célèbre de ses œuvres, elle a exercé une influence non négligeable sur de nombreux auteurs de pièces de la même veine ¹¹.

Un autre courant de pensée s'est aussi emparé de la figure dramatique de Socrate. Une pièce écrite au milieu du XVIII^e siècle dans les colonies américaines, *La Mort de*

^{9.} Edme Louis Billardon de Sauvigny, *La Mort de Socrate, tragédie en trois actes, et en vers. Représentée pour la première fois sur le Théâtre François, au mois de Mai 1763* (Paris, Prault le jeune, Libraire, Quai de Conti, vis-à-vis la descente du Pont-Neuf, à la Charité, 1763), iv.

^{10.} V. A., *Socrate* (Florence, Luigi Carlieri, Librajo in Via de' Guicciardini, 1796), v: iii.

^{11.} Socrate, ouvrage dramatique, traduit de l'anglais de feu Mr. Tomson (Amsterdam: n.p., 1759). Selon la préface, le texte fut publié en 1755, mais il est probable que l'édition de 1759 était la première. Bien que ce titre n'identifie pas l'œuvre comme une tragédie, Voltaire est clair sur ce point dans sa préface.

Socrate de Thomas Cradock, le christianise ¹². Comme beaucoup d'admirateurs du monde classique préchrétien, Cradock s'est donné beaucoup de mal pour christianiser Socrate aussi bien que Platon. En 1753 il a même déclaré que Socrate et Platon, s'ils avaient eu le choix, auraient été chrétiens, et même anglicans ¹³.

On voit donc que pour nombre d'écrivains de la période moderne, les tragédies inspirées de Socrate portaient une signification d'actualité. Mais face à cela persiste aussi, y compris au même moment, la conscience de profondes différences entre les dialogues de Platon et la tragédie tant classique que moderne. Les dialogues de Platon n'empruntent pas leurs personnages et leur action à la mythologie grecque telle qu'elle était transmise par Homère, mais à l'Athènes contemporaine. Ils ne sont pas écrits en vers mais en prose, et ils ne sont pas en compétition lors des festivals annuels de théâtre d'Athènes. Aristote s'est contenté de jeter un bref coup d'œil à ces dialogues socratiques avant de consacrer sa réflexion au genre plus prestigieux de la tragédie. De même, Diogène Laërce éprouvait de la difficulté à concevoir les dialogues de Platon comme des œuvres théâtrales à part entière, en raison de leurs très grandes différences avec la tragédie, tenue pour le genre dramatique par excellence.

Le conflit entre ces deux visions des dialogues de Platon, celle qui en souligne la dimension dramatique et celle qui l'ignore ou la minimise, tient aussi au fait que ceux-ci relèvent d'une forme particulière de théâtre, conçue dans un but précis : exposer une philosophie. Et, dans cet objectif, ils détournent la tragédie pour l'orienter dans de nouvelles directions

^{12.} Thomas Cradock, *The Death of Socrates*, in Skaggs, *Poetic Writings*, 201-75, 212.

^{13.} Ibid., p. 74.

DES DIALOGUES À MI-CHEMIN ENTRE COMÉDIE ET TRAGÉDIE

Les dialogues socratiques de Platon se rattachent en effet au moins autant à la comédie qu'à la tragédie. Comme les dialogues socratiques (et contrairement à la tragédie), la comédie classique empruntait ses personnages à la ville d'Athènes contemporaine, les faisait évoluer dans un cadre quotidien et s'exprimer dans une langue plus proche du vocabulaire de tous les jours que du registre soutenu de la tragédie (malgré les efforts d'Euripide pour rapprocher la tragédie d'un vocabulaire plus quotidien). En dépit de ses admirables qualités, Socrate ne possédait pas les attributs propres à l'un des héros mythiques dépeints ou inspirés par Homère. Fils d'un sculpteur et d'une sage-femme, Socrate n'avait pas une position sociale assez élevée pour prétendre à un statut de héros tragique; en revanche, il se prêtait parfaitement à la comédie. Sans même parler de sa laideur, son allure, son élocution, son comportement, sa manière d'aller pieds nus et dépenaillé le destinaient clairement, selon les conventions de la Grèce classique, à la comédie. De fait, la relation entre Socrate et la comédie n'est pas simplement une question d'analogie ou de parenté éloignée. Socrate est effectivement devenu le protagoniste de plusieurs comédies, dont la plus célèbre, Les Nuées d'Aristophane, a survécu jusqu'à nos jours. Si la mort de Socrate jette une ombre tragique sur l'œuvre dramatique de Platon, le portrait de Socrate dépeint par Aristote dans Les Nuées nous rappelle que la seconde grande ressource de Platon était la comédie.

Cette affinité entre Socrate et la comédie a été reconnue par les auteurs ultérieurs de pièces socratiques, alors même qu'elle était passée sous silence par de nombreux commentateurs philosophiques qui considéraient le recours de Platon à la comédie comme plus incongru encore que son recours à la tragédie. Les dialogues de Platon ont ainsi fourni à un certain nombre d'auteurs dramatiques une ample matière

pour nourrir divers styles de comédie, de l'opera buffa jusqu'aux comédies de Broadway du XX^e siècle. La relation entre Socrate et sa femme, ou ses femmes (à en croire la biographie de Diogène), est une source fréquente de comédies domestiques, même si de nombreux auteurs modernes de comédies sortent Xanthippe de son traditionnel rôle de mégère, accentué durant le Moyen Âge, pour en faire un personnage plus complexe. Ces auteurs ont aussi relevé d'autres éléments comiques dans les dialogues de Platon. Ainsi, une gestuelle et des mimiques incongrues qui viennent interrompre un débat philosophique élevé, des détails en apparence insignifiants de la vie quotidienne qui acquièrent une extrême importance: autant de procédés qui ont toujours fait partie du répertoire comique et que l'on retrouve dans un nombre considérable d'adaptations comiques des dialogues de Platon. L'un de ces auteurs, Philippe Poisson s'est empressé de décrire Socrate comme une figure de philosophe farcesque. Auteur célèbre, tant de tragédies que de comédies, Poisson reprend le personnage de Socrate dans une comédie en vers, Alcibiade, comédie en trois actes, créée au Théâtre-Français le 23 février 1731 14, et plutôt que d'adoucir le coup qu'Aristophane avait porté à Socrate, sciemment ou non, il l'exacerbe. En 1809, La Maison de Socrate le sage, de Louis-Sébastien Mercier, est moins sévère envers son protagoniste, même si la comédie ressemble à celle de Poisson à plus d'un titre. Socrate n'utilise pas la philosophie pour inspirer l'amour, mais sa philosophie n'est pas non plus réfutée par l'amour. En fait, son empressement à jouer un rôle ridicule renforce sa réputation philosophique. Il est présenté comme un stoïque qui ne se met pas en colère face aux outrages constants de Xanthippe. Il est un vrai philosophe, mais il connaît aussi le fonctionnement du monde et peut concevoir un complot comme celui qui

^{14.} Philippe Poisson, *Alcibiade, Comédie en trois actes et en vers* (Paris : Le Breton, 1731).

mène au mariage heureux de Myrthoé et Alcibiade. La comédie sur Socrate la plus intéressante a été écrite à la fin du XIX^e siècle par Théodore de Banville ¹⁵. Quoique de façon moins complexe que dans la pièce de Mercier, son *Socrate et sa femme* (1885) a sauvé lui aussi Socrate du personnage de philosophe farcesque. Socrate s'y emploie non seulement à gagner le mari de Myrrhine à la cause de la philosophie, mais aussi Myrrhine elle-même.

Il existe également des auteurs qui ont combiné les éléments tragiques et les comiques, en émaillant d'épisodes comiques des sujets tragiques comme la mort de Socrate. Parmi eux Jean-Marie Collot d'Herbois a fait de Socrate un précurseur du déisme des Lumières. Collot, à l'origine acteur et auteur comique, directeur du théâtre de Lyon jusqu'en 1789 16, donne un *Procès de Socrate* qui est « une comédie en trois actes et en prose ». Presque 140 ans plus tard, un dramaturge, Robert Walter, fera la même chose et écrira aussi une comédie, intitulée l'*Art d'obstétrique*, centrée sur le procès et la mort de Socrate 17.

L'importance de la comédie dans les dialogues socratiques se manifeste surtout dans la représentation de Socrate en « philosophe de scène comique ». En effet, selon la tradition, lorsque des philosophes sont admis sur scène, ils se révèlent souvent comiques parce que, tout accaparés qu'ils sont par les idées, ils ne cessent de trébucher sur la réalité concrète. Ainsi, un fragment ¹⁸ sur le premier philosophe connu, Thalès, le décrit les yeux fixés sur les étoiles et, du coup, tombant dans un fossé sous le regard d'une jeune fille de

^{15.} Théodore de Banville, Socrate et sa femme, 1886.

^{16.} Jean-Marie Collot (ci-devant d'Herbois), Le Procès de Socrate, ou le régime des anciens temps. Comédie en trois actes et en prose. Théâtre de Monsier, 9 November 1790 (Paris: Chez la veuve Duchesne, & Fils, 1791).

^{17.} Robert Walter, *Die Grosse Hebammenkunst: Komödie in drei Akten*, in *Robert Walters Ausgewähltes Werk*, *Komödien* (Hannover: Adolf Sponholz Verlag, 1947 [édition originale, 1927]), 295-377.

^{18.} Fragment recorded in Platon, Théétète, 174a.

Thrace qui l'observe en riant. Ce type de personnage est encore vivant aujourd'hui, sous les traits du professeur Nimbus. Nous pourrions être tentés de réduire ce personnage comique à une revanche du théâtre sur la philosophie. Mais dans l'esprit d'une nouvelle entente entre le théâtre et la philosophie, je dirais plutôt: adoptons-le! Après tout, le philosophe comique de scène fait partie du répertoire de Platon.

* *

Ce qui vient d'être exposé ne signifie en rien que le théâtre et la philosophie puissent fusionner ou ne puissent plus être distingués. Non seulement, les attitudes antithéâtrales persistent chez des philosophes, mais surtout la philosophie et le théâtre ont chacun leurs propres traditions, leur propre histoire, leurs propres préoccupations. Reste que le rôle du théâtre dans les dialogues de Platon et l'influence de Platon sur l'histoire du théâtre montrent que celle-ci ne peut être écrite sans référence à la philosophie, ni l'histoire de la philosophie, sans référence au théâtre. Les deux sont plus entremêlés que leurs discours respectifs ne l'indiquent, et le drame philosophique de Platon en est le meilleur exemple. S'il n'avait pas brûlé sa tragédie, il serait probablement devenu un auteur athénien mineur. Parce qu'il a eu le courage de brûler ses « juveniliae », il a été capable de se réinventer lui-même comme un philosophe dramaturge.

Traduit de l'américain par Dominique Chatelle

Pour un théâtre d'expérience

Un point de vue d'Olivier Saccomano

Les réflexions ici mises en partage font écho aux exposés entendus lors d'une journée des Rencontres Recherche et Création. Elles expriment aussi un point de la recherche théâtrale que, depuis quelque temps, avec mes camarades de la Compagnie Du Zieu, nous tâchons de creuser en actes et en pensée. On peut l'énoncer par la négative : le théâtre n'est pas du « spectacle ». Ou positivement : le théâtre est une « expérience ». Cet antagonisme, entre « spectacle » et « expérience », est protéiforme. Il traversera ici, comme en diagonale, différents plans (ceux-là mêmes que proposaient les différents exposés), instruit par certaines transformations historiques de l'art théâtral, par la construction contemporaine des images et des jugements, par la fonction des histoires ou des récits, par l'idée enfin que la notion d'hypothèse peut servir de fondement à une nouvelle éthique du jeu.

LA PRIVATISATION ET LE SPECTACLE

À propos de la mutation théâtrale intervenue à la fin de la séquence élisabéthaine, Yan Brailowski parle d'une « privatisation ». Le terme peut sembler paradoxal, dans la mesure où il désigne ici une intervention de l'État dans les affaires théâtrales. Mais il permet du même coup de nommer une tendance qui dépasse l'opposition statique entre un théâtre économiquement soumis aux lois du marché (un théâtre strictement « privé ») et un théâtre soutenu ou protégé par l'État (un théâtre « public » ou, comme on dit aujourd'hui,

« subventionné »). À mon sens, il permet même de penser un phénomène plus politique qu'économique: la soumission du théâtre à la logique générale du « spectacle », où se combinent harmonieusement le goût supposé du « grand public » pour certains types de représentations et le narcissisme des happy few. C'est ce qui s'est passé en Angleterre: en même temps que la troupe de Shakespeare devenait Troupe du Roi, de plus en plus de pièces ont commencé à recourir à la grosse machinerie, la forme du conte a pris le pas sur la tragédie politique et l'on a vu émerger un nouveau type de performances-happenings dans lesquelles les courtisans venaient eux-mêmes sur scène. C'est aussi ce qui s'était passé à Rome, après la séquence athénienne : jeux du cirque pour la plèbe et pornographie raffinée pour les patriciens. Que ce mouvement soit initié par l'État (après tout, c'est bien à lui que revient généralement de privatiser ce qui relève du domaine public) ou qu'il soit directement confié aux marchands de loisirs, la bascule du théâtre vers le « spectacle » est toujours une entreprise de domination: domination du public, qui s'appuie, moyennant certains effets de reconnaissance, sur les modes de sensibilités majoritaires d'une époque ou d'une classe déterminée. Cette domination consiste finalement à mettre en circulation un réseau d'images dont on imagine par avance l'adhésion, le rejet ou l'ironie (selon l'effet recherché) qu'elles pourront susciter.

Cette menace est récurrente dans l'histoire du théâtre et, en un sens, tout acte théâtral y est toujours exposé. Mais à des époques, dont la nôtre, où la menace se fait plus pressante, où les institutions elles-mêmes sont tentées d'y trouver leur compte, quelles sont les ressources du théâtre? À mon sens, l'opposition à la logique générale du spectacle passe par un théâtre d'expérience, un théâtre d'hypothèse qui demande à ceux qui s'y livrent (acteurs comme spectateurs) de procéder à certains déplacements subjectifs, à des déplacements de sensibilité. Un théâtre qui demande. Il faudrait même dire: un théâtre qui, par lui-même, offre et demande,

subvertissant ainsi le réglage marchand entre une supposée demande du public et l'offre spectaculaire qui parviendrait, ou non, à la satisfaire. Et tandis que le « spectacle », s'appuyant sur le désir consumériste d'une opinion constituée, ne vise au fond qu'à la domination du public, le théâtre de l'expérience et de l'hypothèse s'appuiera nécessairement sur la constitution d'une relation d'« amitié » entre acteurs et public. C'est là son exigence interne, son éthique.

LES IMAGES ET LES MONSTRES

Parmi les images mises en circulation par la logique du spectacle, celle du « monstre » est incontournable. C'est un classique qui connaît, ces derniers temps, une nouvelle vigueur. Il faut dire que, médiatiquement, le « monstre » contemporain est tout à fait fidèle à la racine linguistique du mot: le monstre est aujourd'hui celui qui se montre comme monstre, qui sait faire spectacle de sa capacité de mort. De ce point de vue, on a sûrement franchi un pas dans la pornographie, mais il faut aussi noter que la construction affective liée au monstre (la répulsion qu'il inspire) n'est sans doute aussi forte que parce qu'à l'inverse, dans ce qui s'apparente à une guerre de propagande, les puissances occidentales se défendent d'être meurtrières. Quand les Américains bombardent l'Irak, ils ne montrent pas les images des populations civiles touchées par leurs bombes. Ni celles de Guantanamo. Et quand des clichés comme ceux de la prison d'Abou Graïb se retrouvent en circulation, la guerre pour la liberté, humaniste et démocratique, voit son image singulièrement ternie. Cela n'a pas toujours été le cas. Il y a quarante ans, les aviateurs américains se filmaient en train de verser du napalm sur les forêts vietnamiennes et d'achever à la mitrailleuse les Vietcongs affolés. Il est certain que ces images de propagande ont joué un rôle dans la levée d'une jeunesse mondiale contre l'impérialisme. Il faut croire que la leçon a été tirée.

Pour analyser la construction de l'image du monstre, Benoît Monin propose un protocole expérimental dont les résultats montrent un lien entre la perception d'une «inadéquation émotionnelle » et le « rejet social » qu'elle suscite. L'expérience porte sur des observateurs, à qui l'on montre deux images: le visage, plus ou moins expressif, d'un homme regardant une photographie, puis une autre image, qu'on suppose avoir provoqué cette expression. Pour schématiser, grossièrement 1, si l'image de l'homme souriant tendrement est associée à celle d'un nouveau-né ou d'un chaton, les observateurs le trouvent plutôt sympathique, ou normal (normal signifiant donc ici: « à peu près comme moi... »). Par contre, si ce tendre sourire est associé à l'image d'un massacre de masse, les observateurs jugeront son émotion inadéquate, et auront tendance à rejeter ce monstre de leur espace social. Mais ce jugement une fois prononcé, que raconte au fond cette expérience? Que nous montre-t-elle? Qu'en l'espèce, la constitution du monstre relève d'une opération de montage assez simple : une image reconnaissable est associée à une autre image reconnaissable de telle façon que votre affect soit guidé par les attendus d'un contexte social, et que soit ainsi oblitérée la possibilité d'une autre expérience, non immédiatement réductible à un jugement. Âinsi va la domination par le « spectacle ».

Comment l'art du théâtre peut-il agir en regard de cette normativité? À mon avis, il n'a pas plus à fournir des images de monstres qu'à produire – et c'est la grande question de Brecht – une nouvelle imagerie héroïque. Ni Brecht ni, surtout, Meyerhold n'ont accepté de se laisser entraîner sur cette pente du réalisme socialiste. Mais pour nous, aujour-d'hui, la question centrale n'est plus seulement de démonter

^{1.} Pour une analyse exhaustive de cette expérience, voir l'article de B. Monin et L.M. Jackman, *Ces monstres qui rient : inadéquation émotionnelle et répulsion morale*, p. 25.

l'idéologie dominante, tendance qui a longtemps alimenté la fonction critique du théâtre, mais de démonter les rapports de domination à l'intérieur des opérations théâtrales.

LES HISTOIRES ET LES ACTES

Le même problème se pose à propos des récits ou des histoires. On sait combien le monde du spectacle repose aujourd'hui sur ce que les communicants appellent le story-telling. Sur ce point, il est toujours utile de rappeler que le théâtre ne se lit pas, ne se voit pas ou ne s'entend pas comme un récit: son éclatement en rôles ne livre aucune histoire unifiée dont une personne serait le narrateur privilégié. C'est, du reste, sa définition aristotélicienne, même si Aristote, en mettant au premier plan le fameux muthos, la fable, réintroduit sans cesse une forme de narration objective possible. Il pose cependant que le sujet du poème théâtral n'est pas un «je», mais un «tous». De même, quand on demandait à Koltès: « quelle est l'histoire de votre pièce? », il répondait qu'il était bien difficile de le dire, dans la mesure où il y avait huit rôles dans sa pièce, donc au moins huit histoires selon les différents angles, et que chaque rôle construisant l'histoire des sept autres rôles... Faites le calcul... Koltès était dans l'incapacité de raconter d'un seul point de vue la pièce qu'il avait écrite, puisque le théâtre se fondait de cet éclatement-là. C'est d'ailleurs par le théâtre que les légendes et les mythes fondateurs ont commencé à se fracturer, à se dialectiser.

Souvenons-nous du mot d'Althusser: « Être matérialiste, ça consiste à ne pas se raconter d'histoires ». On peut y entendre d'abord, dans une perspective marxiste classique, qu'un matérialiste est quelqu'un qui ne croie plus aux histoires qu'on lui raconte pour tenir le coup dans une situation qui perpétue sa propre domination. Ceci a déjà le mérite de rappeler que toute histoire est construite à partir d'une

position. Il n'y a pas d'histoires neutres. Il y a des histoires que des gens racontent à d'autres gens, et qui peuvent être acceptées ou refusées, crues ou pas. Mais ne plus se raconter d'histoires, c'est une autre affaire. Certes, il y a quelque chose de jusqu'au-boutiste dans cette définition, une sorte de provocation car, au fond, cette activité historienne que l'homme exerce sur lui-même est inaliénable. Mais cette provocation me semble aussi très décisive parce qu'elle pointe la possibilité de faire fracture dans le régime des histoires, de les interrompre, de les suspendre. Elle pointe vers le tranché d'une décision, vers la césure d'un acte. Et je crois qu'au fond, cette tension particulière entre les histoires et les actes, c'est l'affaire centrale du théâtre.

Ce n'est pas un hasard si le théâtre, peut-être dès son origine, a porté son attention sur des histoires politiques ou amoureuses: la situation des ennemis ou des amants a comme horizon (ou comme point de scansion) un acte, une épreuve des corps qui vient ouvrir, éclairer ou achever une histoire en cours. C'est peut-être même ce qui différencie pleinement le théâtre de la philosophie, dont la condition centrale est tout de même l' « amitié », l'amitié dans et par la parole, une amitié dont Platon donnait une définition assez technique : l'ami est celui qui dit ce qu'il pense. L'amitié est donc bien une épreuve, mais je dirais qu'elle n'est pas ancrée dans cette nécessité d'une épreuve des corps. C'est même tout l'effort de Socrate que de convertir l'éventuel ennemi ou le potentiel amant par l'épreuve de cette « amitié » qui soutient le dialogue philosophique, en excluant l'acte de ce protocole ou, du moins, en le suspendant autant qu'il est possible. De même, dans la relation entre acteurs et spectateurs, c'est-à-dire dans la pratique du théâtre et non plus seulement dans les relations que ses poèmes examinent, je crois qu'on retrouve ce point de tension entre les histoires et les actes. Comme si l'imaginaire de cette relation, entre des gens qui partagent le même temps et le même espace, était profondément travaillé par un amour ou une inimitié latents

que les pièces formalisent. Mais la relation de jeu, en s'exposant toujours à une interruption, en prenant le risque de l'épreuve des corps, fait accéder acteurs et spectateurs à un autre plan d'expérience, le plan d'une pensée en actes, où se révèle peut-être alors un autre type d'amitié.

ACTEURS, SPECTATEURS ET SUBJECTIVITÉS HYPOTHÉTIQUES

Un théâtre d'expérience suppose, s'il veut se prémunir des images établies ou des histoires unifiées, que les acteurs considèrent le texte comme un ensemble d'indices. Cela recoupe ce que Patrick Boucheron appelle, à propos du travail de l'historien, l'arène des hypothèses possibles. Au théâtre, finalement, on peut dire que deux dimensions ne cessent de se croiser: celle de la composition (comment un poème ou un spectacle sont ordonnés), et celle de la disposition (disposition subjective – au sens de l'héxis aristotélicienne – qui se construit chez celui qui joue et celui qui regarde). Ĉette disposition est travaillée par le rapport entre l'acteur, le public et le rôle. Or je crois qu'un rôle – ne parlons pas ici du personnage, qui renvoie trop vite à une entité individuelle – dispose les indices d'une subjectivité. qu'il propose aux acteurs un trajet de subjectivation possible. Si bien qu'au théâtre, on crée finalement des subjectivités hypothétiques. Il s'agit même de mettre sa propre subjectivité – quand on joue, quand on regarde – sur un *mode* qui est celui de l'hypothèse. Nous avons tous une subjectivité qu'on pourrait qualifier de « thétique », qui s'est construite patiemment au gré de diverses identifications, de divers montages, et qui nous permet de tenir debout. Mais l'expérience théâtrale, en nous faisant passer de façon concrète, par le jeu ou par le regard, sur ce mode que j'appelle ici « hypothétique » nous force à nous engager dans d'autres types de montages. Ces montages physiques, mentaux, associations

MISES EN INTRIGUES

d'idées ou de gestes, ouvrent pour ceux qui s'y livrent des voies précédemment inaperçues si l'on en reste aux subjectivités, images ou relations établies.

L'éthique, dans cette recherche qu'est le jeu, consiste donc à tenir pour crédible une subjectivité hypothétique. On voit bien ici toute la distance qui sépare la crédibilité de la croyance. La crédibilité d'un acteur est une notion très souvent employée, mais au fond très difficile à définir. Elle n'a rien à voir, je pense, avec le vraisemblable ou le plausible d'Aristote, cet eikos qui est une notion statistique (ordonnée à ce qui arrive le plus souvent dans telle ou telle situation). Elle ne veut pas dire non plus que l'acteur croit à la situation qu'il joue, encore moins qu'il croit être tel ou tel « personnage». C'est pourquoi je n'entre qu'avec prudence dans la logique du personnage. Jouvet disait que l'entrée en jeu par le personnage enfermait l'acteur dans le piège de la « conception », qui consiste à se faire une idée un peu générale d'un caractère, et de jouer à partir de cette idée. Il lui opposait le travail du rôle qui consiste précisément à suivre pas à pas les traces et les indices qui sont déposés dans une ligne textuelle. Si l'on y avance à un rythme et avec un soin qui dégagent une nécessité subjective pour l'acteur, on peut alors arriver à ce que j'appelle ici la crédibilité. Cette crédibilité est une relation qui ne travaille pas seulement entre l'acteur et le texte, mais plus fondamentalement encore entre l'acteur et le spectateur. Car dans ce cas, le spectateur aussi avance pas à pas. Il suit ce mouvement, il accompagne cette traversée, la progression de l'enquête, et se livre lui aussi à des opérations de montage. Au cours de ce trajet, l'acteur et le spectateur collaborent en permanence. Là où le spectacle impose ses images (celle du monstre notamment, mais celle de tous ses personnages), là où il assure par ses effets d'autorité la domination de son récit, le théâtre d'hypothèse propose le partage d'une expérience.

Corps en présence

Si le langage apparaît comme le mode de communication dominant de l'espèce humaine, le corps, le rire, les gestes tiennent aussi une place essentielle dans les interactions sociales. Qu'il soit positif ou négatif, le rire est multiple, parfois individuel comme dans les chatouilles, parfois contagieux ou en réaction au bonheur ou au malheur d'autrui... Il permet l'expression d'un état émotif, mais exerce aussi une fonction sociale en aidant à percevoir la place de l'individu dans le groupe. (Kai)

Suivant les formes artistiques (danse, théâtre, vidéo, cinéma), le partage entre l'attention donnée au corps ou au langage varie. De Marivaux à Diderot, jusqu'aux travaux les plus récents en linguistique, psychologie et neurosciences cognitives, « l'éloquence de la chair » et le « silence des mots » ne cessent d'être questionnés. (Deneys-Tunney)

En mêlant, la danse, le rire et le cinéma, les spectacles d'Emmanuelle Vo-Dinh explorent les effets de la répétition du mouvement, à l'identique ou avec variations, ainsi que les liens entre le corps et la voix.

À la recherche des états de corps

Emmanuelle Vo-Dinh Entretien avec Renan Benyamina* et Catherine Courtet

Emmanuelle Vo-Dinh est une chorégraphe des phénomènes sociaux, physiologiques, psychologiques ou mécaniques: elle s'empare de faits précis, les observe, puis les transforme en matériaux chorégraphiques et plastiques. À la création de sa compagnie Sui generis, en 1997, elle s'intéresse d'abord aux émotions. Elle passe ainsi deux mois auprès du neurologue Antonio Damasio à Iowa City pour préparer Texture/Composite (1999). Puis elle se plonge dans les écrits de Jean Oury sur la schizophrénie, qui lui inspirent sa pièce Sagen (2001). S'ensuit un cycle plus minimaliste, autour des thèmes de la répétition, du temps et de la mémoire, tout autant construit que vécu: Croisées (2004), White light (2005) Ici/Per.For (2006). Les rapports masculin/ féminin ainsi qu'une recherche plus formelle sur les relations entre corps, musique et voix, marquent notamment son travail depuis 2007 (Ad Astra, Eaux-fortes, Insight). Elle est depuis 2012 à la tête du Phare, Centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie depuis 2012, et son intérêt pour les sciences s'articule progressivement à un questionnement sur la fiction et la narration, imprimant une dimension plus

^{*} Fondateur du mensuel lyonnais *Hétéroclite*, Renan Benyamina a occupé les fonctions de journaliste, chargé de communication, notamment dans le secteur culturel. Il est aujourd'hui conservateur de bibliothèque et écrit pour le Festival d'Avignon depuis 2013.

théâtrale à ses pièces. Sa pièce *Tombouctou déjà-vu* a été présentée au Festival d'Avignon en 2015.

Renan Benyamina: Quelle est la genèse de votre création, Tombouctou déjà-vu?

Emmanuelle Vo-Dinh: Le projet de Tombouctou déjà-vu s'est dessiné dans la continuité de Insight, une pièce sur la figure de l'embrassement. Les quatre interprètes de cette pièce en constituaient le matériau vivant. J'avais envie de poursuivre cette recherche, de trouver une sorte de perfection à cette communauté. Ils sont tous extrêmement différents, pas un seul ne ressemble à un autre. Ils pourraient former une famille. L'objet des premières répétitions a été de ressentir une sorte de fusion possible dans le travail, quelque chose d'organique, une capacité à construire ou à imaginer ensemble. Tombouctou déjà-vu procède d'un projet relativement composite mais, en même temps, d'une seule teneur. Il résume trois cycles de mon travail : un premier qui s'intéressait à la neurologie et aux émotions; un deuxième centré sur la répétition du mouvement, sur des structures très hypnotiques; un troisième qui approfondissait une recherche sur le corps et la voix. Tombouctou déjà-vu revisite, d'une certaine manière, ces cycles de travail et, par conséquent, plusieurs de mes pièces. L'objectif initial était de mettre en jeu ce qu'est mon écriture chorégraphique, d'examiner un principe d'écriture chorégraphique.

R.B.: Votre pièce s'intitule Tombouctou déjà-vu, mais il n'est à aucun moment question de la ville malienne. Pourquoi ce titre?

E.V.-D.: Ce titre est un piège. Il fait référence à un moment fort de mon enfance: le jour où j'ai appris que Tombouctou existait véritablement. Cette ville était pour moi l'objet d'un fantasme, et c'est probablement le cas pour

beaucoup de gens. Personne ou presque ne connaît véritablement cette ville, et pourtant son nom déclenche des imaginaires innombrables. C'est cette idée du fantasme qui m'intéressait et que j'ai choisi d'associer de façon apparemment contradictoire à un concept, celui du déjà-vu, ce sentiment d'avoir déjà vu ou vécu une scène que l'on revoit par la suite sous un autre angle, à la lumière d'une situation différente. L'idée de répétition d'une action, éclairée différemment ou légèrement décalée, est au cœur de la dramaturgie du spectacle. Il s'agit, à partir d'une matière déterminée, de travailler sur toutes les façons de réinventer, de se retrouver, de mettre en abyme. Par exemple, tout au long du spectacle, les interprètes reprennent toujours le même ensemble de phrases, qui offre une matière à variations et à interprétations. Des situations se rejouent, dont la résolution et le sens possibles évoluent à chaque occurrence. Ce procédé fait apparaître une communauté qui s'aliène toute seule, dont les jeux sont de plus en plus intenables. Un membre du groupe est systématiquement mis à l'écart ou bien victime de la situation. Ce schéma repose sur l'idée qu'il y a toujours un moment où quelque chose craque, où un esprit se libère. C'est ce que j'appelle les « scènes de décompensation». Ces situations sont comme des poches, des espaces qui libèrent l'esprit de l'analyse pour glisser dans un domaine plus proche du rêve.

R.B.: Comment avez-vous composé le matériau chorégraphique de Tombouctou déjà-vu?

E.V.-D.: Tout s'écrit plus ou moins sur le plateau à partir d'improvisations, de moments choisis que l'on creuse ensuite. Pour cette pièce, ce qui m'importait était ce principe de répétition, d'avancement progressif, par strates. Une fois ces principes actés, nous explorons et fouillons des états de corps qui se précisent peu à peu. Si les situations ont une dimension psychologique, la durée de la pièce et le principe

de leur répétition permettent de s'en affranchir, de douter, de se libérer d'un seul sens de lecture. C'est assez prégnant dans mon travail.

Catherine Courtet: La notion d'état de corps est relativement récente dans l'histoire du mouvement. La perception, le ressenti sont au centre de l'approche, plus que la reproduction d'un mouvement codifié. Mais cela ne signifie pas qu'il n'y a pas de technique et pas d'apprentissage. Comment qualifieriez-vous cette forme d'apprentissage?

E.V.-D.: Je cherche à provoquer chez chaque danseur quelque chose qui lui permette d'être en capacité de chercher, de mettre en jeu un état de corps particulier, et d'en trouver ensuite, individuellement, les ressorts pour qu'il puisse être reproductible. Cela demande du temps: chercher, trouver, re-convoquer. Pour moi, l'écriture du mouvement ne peut apparaître qu'à cette condition. Je n'interviens quasiment jamais sur la nature du mouvement initial.

Les interprètes avec lesquels je travaille (dont certains depuis plus de 15 ans) ont tous un bagage technique important. Ayant reçu moi-même un héritage à la fois classique et contemporain, et ce dans un environnement où la notion de technique constituait une référence, il m'a toujours été nécessaire de partager un même langage technique. Par ailleurs, la question de la mémorisation m'est essentielle, car les structures de mes chorégraphies sont souvent complexes.

La notion d'états de corps m'est apparue lors d'un questionnement autour des émotions, sans doute parce qu'il s'agissait alors d'aller chercher quelque chose qui privilégiait l'intime, le personnel. Dans un double mouvement, il s'agit à la fois d'accéder à un état de corps qui semble juste, puis de le « rationaliser » en s'appuyant sur des schémas corporels qui

font sens pour les interprètes. Cet aller-retour permet d'affiner la perception du mouvement. Cette donnée est particulièrement cruciale depuis que je travaille avec des comédiens pour qui la relation au corps, à l'espace et à la mémoire est tout autre.

C.C.: De nombreux chorégraphes utilisent la répétition dans leur vocabulaire, de Lucinda Childs et Anne Teresa de Keersmaeker à Olivier Dubois, Toméo Verges, Pina Bausch. En quoi la répétition est-elle une manière de comprendre les états de corps et de les approfondir?

E.V.-D.: La répétition du mouvement nous est commune à tous au quotidien, même si la plupart des gens n'en ont pas conscience. C'est pour moi comme une feuille de papier que l'on plierait et déplierait plusieurs fois : la texture du papier change de façon irréversible. La répétition dans le mouvement, conduit elle aussi à modifier la « texture » du corps à mesure de la répétition. Ce travail est aussi fondamentalement lié au temps, et à sa perception, tant pour celui qui agit, l'interprète, que pour celui qui regarde. Ainsi, la répétition est une forme de changement, et n'est évidemment jamais le retour au même.

Enfin, la répétition est, pour moi, profondément ancrée dans la notion de rythme. Elle suscite des écritures chorégraphiques multiples et offre de nombreuses possibilités. C'est pourquoi elle intéresse de nombreux chorégraphes.

C.C.: La répétition peut aussi évoquer les danses rituelles ou traditionnelles.

E.V.-D.: À mon sens, la répétition implique toujours la question du rituel, sans pour autant être nécessairement liée à l'idée de danse traditionnelle. Ce type de danse demande toujours un état de corps particulier, un état de concentration qui permet beaucoup de précision dans la nature du

geste, mais aussi de conduire sur un temps plus ou moins long les différentes étapes de cette danse en transformation. C'est donc déjà une forme de rituel en soi.

- C.C.: Vous utilisez l'embrassement, l'étreinte, le rire: n'est-ce pas l'une des caractéristiques de la danse contemporaine: avoir permis de poser un regard nouveau sur l'intime, le montrer différemment?
- **E.V.-D.:** La danse contemporaine s'empare sans doute de l'intime en ouvrant une approche spécifique. La figure de l'embrassement est venue, au départ, d'un désir de travailler sur la relation à l'autre, en résonance avec les travaux de Françoise Héritier sur le masculin et le féminin. Il s'agissait notamment de travailler sur un ensemble de catégories mentales qui opposent des valeurs sous formes de binômes (chaud/froid, grand/petit, concret/abstrait...).

Cette seule figure a été l'objet d'un quatuor (*Insight*) dans lequel le rire est envisagé avant tout comme un travail organique qui relie corps et voix. Mais parce qu'il a une force évocatrice puissante, nous ne pouvons abstraire le rire d'un contexte, d'une situation, tout comme l'embrassement. C'est à ce moment-là, presque malgré moi, que la narration parcellaire (soit différentes situations non reliées entre elles d'un point de vue du sens), a fait son entrée.

- C.C.: Vous évoquez le mouvement comme une manière de s'affranchir du psychologique. C'est comme si l'expression que vous faites émerger avait besoin du psychologique pour le dépasser. Comment effectuez-vous ce dépassement, en quoi cela génère, nourrit un mouvement spécifique?
- **E.V.-D.:** Pour reprendre l'exemple de la pièce *Insight* sur l'embrassement, j'ai demandé aux quatre interprètes d'im-

proviser sur les différentes façons de s'embrasser: nous partons de situations concrètes qui passent nécessairement par une approche psychologique. Mais la répétition nous permet d'abord de nous débarrasser de l'affect, puis un travail sur le temps, l'espace et les différentes « corporalités », nous amène progressivement vers un décalage par rapport au sens initial.

Dans la pièce *Sagen*, créée en 2001, les danseurs chutaient à tour de rôle et très rapidement plus de cent fois. Cette chute répétitive, pensée avec une notion d'effondrement et donc d'un lâcher dans les articulations, impliquait, par son retour nécessaire à la verticalité, une concentration purement technique où alternent un lâcher prise et une reprise du tonus musculaire. Cet état de concentration évacue d'emblée toute dimension interprétative pour le danseur.

Pour le spectateur aussi, la durée permet de s'affranchir du psychologique. Il faut le temps de sortir de la réalité de ce que l'on voit pour accéder à un autre état.

C.C.: Durant près de 10 minutes, les danseurs rient ensemble. Ce moment est particulièrement intense. Il y a comme une sorte de fusion entre les danseurs, le rire est organique, engage tout le corps des danseurs. On pourrait presque dire que ce sont les corps qui rient. Les rires sont à la fois très musicaux et se rapprochent parfois de cris ou de bruits d'animaux. Comment avez-vous travaillé? Quelles indications avez-vous données? Quelle forme d'entraînement est nécessaire? Était-ce facile pour les danseurs de s'engager et de reproduire ce moment?

E.V.-D.: Quatre des six interprètes de *Tombouctou déjàvu* ont déjà traversé la question du rire dans ma pièce précédente *Insight*. La musicalité dont vous parlez contient aussi l'expérience précédente des interprètes. Mais, si le rire était très articulé à une musicalité des corps en mouvement

dans *Insight*, j'ai choisi pour *Tombouctou déjà-vu* de l'affronter à une sorte de paradoxe corporel: vous avez le souvenir que tout le corps est engagé dans ces rires, pourtant il ne l'est justement pas. Les interprètes sont assis et leur dos ne doit absolument pas quitter le dossier de la chaise. Les bras doivent également rester le long du corps. Ainsi la « pulsion » corporelle du rire est contrainte. C'est vraiment difficile (et il m'arrive très souvent de refaire des notes aux interprètes sur cette posture corporelle parce qu'ils ne la tiennent pas toujours)! Je crois que cela génère un travail qui peut emprunter au yoga du rire.

Mais ce qui double la difficulté, c'est qu'ils n'ont aucun support psychologique pour générer le rire puisqu'ils sont limités dans leurs intentions. Ils ne peuvent s'appuyer que sur de petites choses attrapées dans l'instant (le rire d'un spectateur, le regard d'un autre danseur,...) et la technique est alors un atout si rien ne vient générer ce rire naturellement, ce qui arrive évidemment plusieurs fois.

Nous avons réfléchi à la possible écriture de cette séquence, mais je voulais éviter que la musicalité soit visiblement trop prégnante et, de fait, aveugle à d'autres sens possibles, aussi j'ai laissé une part d'improvisation maîtrisée qui permet de ne pas se reposer sur la structure, de la garder vivante. Ce moment est le seul pour lequel les interprètes n'ont pas de consigne de jeu. C'est donc une séquence hors jeu. Elle met en danger ce qui a déjà eu lieu, et parce qu'elle n'a pas d'autres sens que ce qu'elle est, elle nous laisse le choix. Elle agit donc comme une fonction miroir.

C'est pour moi un moment qui indique le peu d'importance qu'il y a à tenter d'intégrer une compréhension rationnelle du monde qui nous entoure. Il opère une bascule et nous pouvons directement entrer dans une dimension plus surréaliste! La séquence qui suit avec la musique très lente de Wagner, comme un rêve éveillé, en est la réponse. C'est en fait extrêmement romantique.

C.C.: Comment les spectateurs ressentent-ils ces rires?

E.V.-D.: La séquence agit comme un révélateur puissant. C'est un spectacle rituel qui demande aussi une forme d'adhésion à l'expérience. La séquence des rires en est une « épreuve » symbolique, y compris pour le spectateur.

C.C.: Vous utilisez beaucoup les improvisations de vos danseurs. Comment enclenchez-vous ces improvisations durant les répétitions? À partir de quel moment savez-vous que le mouvement est arrivé au point ou vous pouvez le stabiliser? Quelle est la part de l'écrit dans le spectacle et celle de l'improvisation?

E.V.-D.: J'arrive toujours en studio avec des attentes très précises, nourries d'un certain nombre d'éléments que je partage en amont avec les interprètes (plusieurs films, dans lesquels la question de la communauté est à l'épreuve, m'ont inspirée pour *Tombouctou déjà-vu*: *Dogville* de Lars Von Trier, *Le Charme discret de la bourgeoisie* de Buñuel, *Les Habitants* de Van Warmerdam, *Théorème* de Pasolini, *Le Septième Continent* de Haneke.

La question de la répétition est arrivée comme un élément fondateur: donner à voir un premier « paysage » qui se rejouerait. Il nous a donc fallu composer ce paysage, qui, ne partant que des sept interprètes ensemble dans l'espace, s'est progressivement chargé à mesure que la pièce se construisait.

La question de la communauté et celle des règles du vivre ensemble ont généré un certain nombre d'improvisations, desquelles je gardais certains éléments. Je savais que cette pièce n'aurait du sens qu'à travers une construction dramaturgique qui travaille la mise en abyme. Il nous a fallu ressasser, faire et défaire pour que le sens apparaisse. C'est lorsque le sens arrive enfin que la chorégraphie se « pose ».

L'ensemble du spectacle est entièrement écrit, hormis la séquence des rires où les interprètes ont une marge de liberté dans l'improvisation et les moments parlés (énonciation des « stratégies obliques ») dans lesquels je les invite à renouveler leurs intentions pour créer de la surprise au sein du groupe.

R.B.: Quelles consignes donnez-vous durant le travail de répétition?

E.V.-D.: Nous avons travaillé, à partir de consignes concrètes, les «stratégies obliques». Chaque consigne amenée contient la consigne précédente, avec l'idée que l'on empile, que l'on accumule, en minant le sens premier pour en ouvrir d'autres. Il s'agit de cent « cartes à penser », inventées par le musicien producteur Brian Eno et le peintre Peter Schmidt. Ils utilisent ces cartes comme des consignes de travail qu'ils tirent au hasard, introduisant ainsi une part d'aléatoire dans le travail artistique. L'idée de consignes à mettre en scène était présente dès le début du processus de création, mais ces consignes étaient au départ proposées par chaque danseur. Il s'est avéré qu'elles étaient psychologiquement chargées et manquaient d'ouverture. Stéphane Laudier, metteur en scène qui assure le regard dramaturgique sur la pièce, m'a fait découvrir les stratégies obliques. Les cent cartes ont été sorties pendant les répétitions, nous en avons sélectionnées et inventées d'autres au cours des répétitions. Dans la pièce, les cartes sont disposées sur le plateau et tirées tout au long du spectacle.

C.C.: Vous vous intéressez beaucoup aux recherches en neurosciences et psychologie cognitive. Vous avez suivi de près les travaux d'Antonio Damasio qui, dans le domaine des neurosciences cognitives et de la neuropsychologie, a ouvert des perspectives de recherche sur le rôle de l'émotion et du sentiment dans la prise de décision. Comment ces travaux influencent-ils votre travail? Les travaux les plus récents mettent en évidence un lien entre l'émotion, la motricité et la cognition. L'émotion n'est plus abordée

comme un facteur indépendant de la cognition, mais au contraire comme étant intrinsèquement liée aux aspects cognitifs. Comment abordez-vous cette évolution à travers votre expérience de danseuse et de chorégraphe?

E.V.-D.: Mon expérience dans le département d'Antonio Damasio a marqué et continue de marquer durablement mon parcours. J'ai pu observer comment les neurobiologistes et neuropsychologues abordaient leur propre recherche, avec des points de vue à la fois différents et complémentaires. Pour ma part, il s'agissait d'une approche plus philosophique car je menais une recherche sur la théorie des processus opposants (théorie qui associe de façon intrinsèque l'émotion du plaisir à celle de la douleur, et explique, par exemple, le phénomène de l'addiction) pour aboutir à un travail sur l'extase.

Aujourd'hui, que la raison et les émotions soient reconnus comme interdépendants est une évolution importante. Pour nous, danseurs, la mémoire du corps est fondamentale (même si cela nous étonne toujours malgré nous), aussi ces travaux confortent notre ressenti.

Après avoir chorégraphié plusieurs pièces autour de la question de l'émotion, j'ai mis de côté ce travail autour des sciences, pour entrer dans une approche plus minimaliste autour du temps, de l'espace et de la répétition. Mais ce questionnement ne m'a jamais réellement quittée, et aujour-d'hui, je le traverse à nouveau de façon différente. Il continue à nourrir mon imaginaire, à tendre des ponts entre ce que j'appréhende de la recherche et une sorte d'intuition créative.

R.B.: Vous introduisez des extraits littéraires dans le spectacle. Quelle est leur fonction?

E.V.-D.: L'introduction de textes littéraires dans une pièce est un procédé totalement nouveau pour moi. C'est en découvrant le texte *Les Grands Bois*, de l'écrivain autri-

chien Adalbert Stifter, que j'ai eu envie de situer les actions du spectacle dans un lieu mystérieux. Le premier extrait a pour objectif de planter le décor; un autre intervient plus tard, dans une sorte de contrepoint très clair, décrivant une situation de décompensation psychique, où l'esprit peut s'échapper, partir ailleurs. Il décrit un paysage magnifique, en décalage avec une image concrète de corps entassés les uns sur les autres sur une table.

R.B.: Comment avez-vous traité l'espace du plateau?

E.V.-D.: Dès le départ, j'avais en tête un espace similaire à celui imaginé par Lars von Trier dans son film Dogville: un espace à la fois « neutre » et contraint. J'ai toujours délimité les espaces de mes pièces. Au début, il y avait des stores pour séparer l'espace et de la vidéo pour le structurer: je commence toujours avec une multitude d'éléments, puis j'épure progressivement. Ne reste aujourd'hui qu'un marquage blanc au sol. Cet espace suggère un lieu domestique, pourquoi pas une maison; il évoque des lieux familiers sans les représenter. Ce choix permet à chacun de se projeter plus facilement dans un endroit. L'intérêt des séparations au sol, c'est que l'on peut aussi s'en abstraire le temps d'un solo, passer par-dessus les murs. Une table occupe également une place importante dans la pièce, vers laquelle les danseurs reviennent régulièrement sans jamais parvenir à y rester. J'avais à l'esprit Le Charme discret de la bourgeoisie de Buñuel, avec l'idée de ce déjeuner prévu mais qui n'advient jamais ou alors dégénère.

R.B.: Le son occupe une place particulièrement importante dans votre travail. Comment l'avez-vous imaginé?

E.V.-D.: Le principe de départ était un traitement du son en direct, avec l'intention de montrer un spectacle en train de se faire. Le paysage sonore est composé de boucles enregistrées sur le plateau par les interprètes. J'ai aussi appliqué le

principe des « stratégies obliques » pour la composition musicale, en me donnant des consignes. Par exemple, pour une scène que j'appelle la compression du paysage, dans laquelle les interprètes évoluent au ralenti, j'ai superposé un lied de Wagner, très cinématographique, et une improvisation de Camille Kerdellant à partir d'un livre consacré aux gros mots. Le *lied* a été écrit par la femme d'un mécène de Wagner. Pour faciliter leurs rencontres, elle écrivait des poèmes qu'il mettait en musique. Dans ce poème, elle parle ainsi en « stratégie oblique », ici au sens littéraire du terme, de sa condition féminine. Tout cela a, bien entendu, peu d'intérêt pour le public mais contient du sens pour moi. J'aime aussi la dimension subliminale de cette composition : les extraits lus par Camille sont brouillés et difficilement audibles. Certains spectateurs entendent des fragments comme « chier dans son froc », « aller se faire foutre », d'autres non. On est là encore sur une autre strate.

R.B.: Les danseurs entonnent même à un moment un chant qui imprime une marque mystique à la pièce.

E.V.-D.: Oui, en effet, j'assume cette part mystique du spectacle. Le désir de mettre en scène un chant va dans ce sens. Je tenais absolument à ce que les danseurs chantent. Ils interprètent *Simple Gifts*, un chant mormon très célèbre sur la vie des pionniers américains. Ce chant a été utilisé pour un ballet de Martha Graham: il a une histoire forte et compte parmi les grands classiques pour les Américains. À l'issue d'une résidence au Baryshnikov Arts Center de New York, nous avons présenté une restitution du travail: le public a été ému d'entendre cet hymne chanté par des Français. Je l'ai choisi car il s'agit typiquement d'un morceau que l'on chante en communauté, pour célébrer ensemble une unité. Mais bien entendu, dans le spectacle, cela ne se termine pas en *happy end*. Dans cette tentative aussi, la communauté finit par échouer à être ensemble.

C.C.: Comment situez-vous votre recherche dans l'histoire de la danse? Et comment voyez-vous les évolutions en cours?

E.V.: J'aime m'emparer de sujets qui nécessitent de réfléchir chaque fois à une forme spécifique. Chaque sujet impose sa propre résolution. Un travail sur la course, comme le solo *Sprint*, impose pour moi la confrontation à l'épuisement et à la répétition.

De fait je ne renonce à rien, et après avoir longtemps travaillé sur des pièces ayant une appétence pour l'abstraction, la narration parcellaire fait une incursion dans ce parcours. Je m'approprie cette nouvelle donnée pour ouvrir un nouveau champ d'exploration.

D'une façon générale, il me semble que le champ chorégraphique est extrêmement poreux aux autres champs artistiques depuis plusieurs années, produisant aujourd'hui des œuvres difficilement catégorisables, et c'est une chance.

Parce que nous sommes aujourd'hui dans un temps où le rétrécissement de la pensée, le besoin d'être rassuré, prime sur le goût de l'inconnu et de la découverte, cela ne favorise pas l'accès à ces formes de façon aussi démocratique que cela pourrait l'être. Malheureusement, de ce point de vue, nous n'apprenons pas toujours de l'histoire.

Chaque contexte politique et social produit du sens auquel l'art vivant donne sa propre réponse, qu'il ne nous est possible d'intégrer qu'avec du recul.

Le rire comme élément essentiel de la communication sociale

Kai Alter

Le rire est un élément essentiel de la communication entre les êtres humains au cours des interactions sociales, que ce soit dans la vie quotidienne ou sur la scène. Le rire est considéré comme l'expression d'une émotion (Szameitat et al., 2009; Scott et al., 2014), est associé au lien social, aux affects, mais aussi à la dynamique du groupe et aux liens hiérarchiques. Si les humains rient principalement lors d'une situation comique ou en réaction à un mot d'humour, il existe aussi un côté négatif du rire. Comme la respiration, la production du rire fait appel à la régulation de l'air dans les poumons, mais il peut aussi contenir des éléments analogues à la parole comme des voyelles et des consonnes nasales. Je présenterai ici les travaux menés par différents chercheurs ainsi que mes propres recherches 1 sur la production et le traitement de différents types de rire, en proposant une catégorisation des modes de production du rire d'un point de vue à la fois phonologique et phonétique. Je présenterai aussi brièvement des découvertes récentes sur le traitement des différents types de rire.

^{1.} Je fais référence à mon domaine de spécialité, les neurosciences, sans entrer sur les terrains qu'ont pris en compte la philosophie, l'esthétique ou l'histoire du théâtre.

Pourquoi rions-nous?

La plupart des chercheurs s'accordent sur les raisons pour lesquelles nous rions (Scott *et al.*, 2014; Provine, 2004). En premier lieu, les êtres humains associent le rire à l'humour et à la plaisanterie. Wild *et al.* (2003) ont démontré que, face à l'humour, notre réaction pouvait se muer en rire dans certaines circonstances: « parce qu'il nous prend à contrepied », « parce que c'est de l'humour absurde », « parce que ça n'a pas de sens » et « en raison de connotations sexuelles », – ce qui peut être souvent offensant –, ou encore « parce qu'il brise des tabous ».

Par ailleurs, comme l'a souligné Provine (2004), nous rions surtout en société, le rire permettant d'établir et de renforcer le lien social. Nous rions aussi lorsque d'autres personnes rient, par un phénomène de contagion. Mais il existe aussi des situations, moins positives, que l'on peut observer lorsqu'une personne (ou plusieurs) semble occuper une position plus élevée dans la hiérarchie sociale et s'autorise de ce fait une expression de supériorité. Ce cas se retrouve dans deux types de rire étudiés par Szameitat et al. (2009a): le rire Schadenfreude, qui rit du malheur d'autrui, ou encore le rire méchant, le rire railleur, qui tourne l'autre en dérision. Tous deux révèlent une dynamique de groupe particulière qui traduit une relation d'inégalité dans la hiérarchie interne du groupe, entre celui qui émet le rire et celui qui le perçoit. Dans cette situation, le rire peut servir de révélateur du sentiment d'infériorité ressenti par le récepteur par rapport au rieur. Ce dernier, quant à lui, se sent manifestement dans une position de force qui lui permet d'exprimer une émotion négative à la personne dont il se moque. En face, la personne dont on se moque se sent dominée et vulnérable, et elle peut alors dissimuler sa gêne derrière un autre type de rire, un gloussement ou un rire nerveux (Beermann & Ruch, 2011).

Certains états psychiatriques peuvent aussi être liés à la peur du rire des autres, comme dans la gélotophobie, ou à l'état contraire, lorsque la personne cherche à faire rire d'elle-même, comme dans la gélotophilie (Proyer *et al.*, 2014).

La sémiotique du rire

Dans une série d'études sur la production du rire et sa perception (Szamaitat et al., 2009a/b; Szamaitat et al., 2010; Szamaitat et al., 2011), deux types de rires positifs ont été analysés : le rire dit « positif » et le rire déclenché par des chatouillements, que l'on peut différencier en fonction de leur composante sensorielle. Considérons en premier lieu le rire positif, communément déclenché par une situation comique ou par une plaisanterie. Ce rire peut également devenir contagieux, notamment lorsque les membres d'un groupe ont le sentiment d'occuper la même position hiérarchique, d'apprécier et de partager des émotions positives. Ces émotions positives peuvent être induites par des événements extérieurs, une nouvelle inattendue ou un événement joyeux par exemple, et elles sont souvent liées à des histoires drôles ou à des plaisanteries. Mais le rire contagieux peut aussi avoir un visage plus sombre dans le cas d'abus de drogues, de la consommation d'alcool. Dans ce cas, le rire est déclenché par une perte de contrôle, qui dans une situation « normale » nous préserve de commettre des actes ridicules ou même dangereux. Dans le cas du «vrai» rire contagieux, la communication peut alors passer de la parole à la parole accompagnée de sourires, et à des accès de rire. Dans ce type de situation, il suffit qu'un seul membre du groupe se mette à rire pour déclencher un rire général et tous les membres du groupe éprouvent du plaisir à rire ensemble.

Considérons en second lieu le rire positif induit par des chatouilles. L'aspect sensoriel est ici différent, car induire ce rire suppose un contact physique (à travers une plume) ou corporel (avec les doigts). Les chatouillements peuvent déclencher le rire, en particulier lorsque les participants entretiennent une relation d'affection et de confiance. Cette relation est tout à fait subtile en termes de hiérarchie sociale. Il est clair que la plupart d'entre nous n'ont aucune envie d'être chatouillés par leur supérieur hiérarchique. En revanche, une relation entre parents et enfants, ou une relation entre amis proches est une toile de fond idéale pour une partie de chatouilles. Le rire, dans ce cas, prend la forme de séquences marquées par l'accélération de la respiration; il peut même, passé un certain stade, se changer en sensation désagréable. Les chatouilles peuvent devenir douloureuses, et ont semble-t-il été utilisées comme moven de torture (Yamey, 2001). Dans ce cas particulier, le contact corporel n'impliquait pas des personnes, mais des animaux et des parties sensibles du corps humain, comme les pieds préalablement plongés dans la saumure et léchés par des animaux.

Mais le rire est-il le propre de l'espèce humaine, ou bien est-ce que les primates non-humains sont eux aussi capables de rire? Des études récentes ont montré que les chimpanzés peuvent produire deux différents types de rire positifs dans des situations qui, sans être exactement comparables à celles décrites ci-dessus, sont néanmoins similaires. Les chimpanzés rient lorsqu'un être humain les chatouille pour jouer; ils rient aussi lorsqu'ils jouent ensemble (Davila-Ross *et al.*, 2011). Le rire indique le désir de poursuivre le jeu et préserve le lien social entre les chimpanzés et avec leurs soignants.

COMMENT RIONS-NOUS?

D'un point de vue phonologique, il importe de distinguer le mode d'articulation de son lieu d'articulation. Le mode d'articulation concerne la manière dont un son est produit en fonction de l'utilisation des cordes vocales. Le lieu d'articulation est lié aux articulateurs, la position de la langue dans la bouche et la position des lèvres (c'est-à-dire lèvres écartées ou formant un rond). Il n'existe pas de « grammaire » phonologique de la production du rire. L'approche utilisée dans cette section est donc une approche préliminaire visant à intégrer des données acoustiques hétérogènes fournies par des enregistrements de rire. Le terme « phonologie » est ici utilisé pour mettre en perspective des schémas communs dans la production du rire.

Le mode d'articulation est lié au type de phonation. De manière plus générale, le type de phonation dans la production du rire est clairement lié à la respiration et à la vocalisation. Le passage de l'air est essentiel pour la production de la parole et du rire. Toutefois, dans le rire, la direction de l'air est variable, car l'exhalation comme l'inhalation peuvent être utilisées. L'air passe à travers le conduit vocal (la bouche) ou à travers la cavité nasale. En outre, si l'air passe à travers le conduit vocal, les cordes vocales peuvent vibrer sous l'effet de l'air circulant dans les deux sens. Durant l'exhalation, le rire peut être « vocalisé », avec la production de sons analogues à des voyelles. Lorsque le flux d'air s'inverse au cours d'une séquence de rire, une inhalation peut aussi être vocalisée.

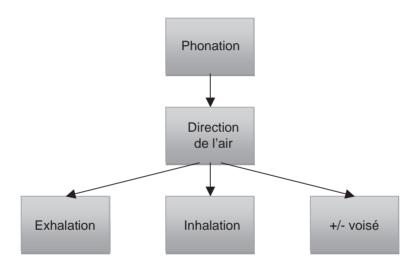
Un second caractère phonologique important est le « lieu de l'articulation » qui indique les articulateurs utilisés pendant la production du son. On retrouve pratiquement les mêmes articulateurs dans la production du rire que dans la production de la parole (Kohler, 2008). Mais l'existence de similitudes entre la parole et le rire ne signifie pas nécessairement que le rire est analogue à la parole. Le rire doit plutôt être considéré comme une modification glottique et supraglottique ² relativement simple de l'air inhalé ou

^{2.} Glottique : concerne l'utilisation du larynx et des cordes vocales ; Supraglottique : concerne l'utilisation des articulateurs au-dessus du larynx, tels que langue, dents, lèvres, position de la langue dans la cavité orale, etc.

Figure 1: Phonation au cours de la production du rire.

Les principaux éléments sont la direction de l'air et l'utilisation des cordes vocales qui se traduit par des segments vocalisés de rire (comme « ah-ah-ag » ou « hi-hi-hi »)

ou si les cordes vocales ne sont pas sollicitées, des segments de rire non vocalisés (par exemple, des fricatives comme « fff-fff-fff »).



expulsé des poumons. Même les sons semblables à des voyelles, souvent paraphrasés dans des bulles dans les bandes dessinées, peuvent être grossièrement décrits comme fermé-ouvert, c'est-à-dire /u/ vs. /a/ et arrière-avant, /i/ vs. /o/. Toutefois, les sons de type voyelles produits durant le rire sont différents de ceux utilisés dans le système phonologique d'une langue donnée.

Tableau 1 : Traits supraglottiques impliqués dans la production du rire.

Notons qu'à ce jour, aucune étude ne fait état de voyelles nasales utilisées dans le rire. Toutefois, cette éventualité n'est pas à exclure.

Modification supraglottique			
orale	nasale		
voyelle	consonne		
fricative	voyelle (?)		

Les caractères supraglottiques mis en œuvre dans le rire incluent la cavité buccale ou la cavité nasale, et certaines constrictions coronales, labio-dentales et labiales à l'origine de différentes fricatives telles que /sss/ et /fff/. Les consonnes nasales comme /m/ sont aussi utilisées dans le rire avec la cavité buccale fermée, et la cavité nasale ouverte. Mais le caractère le plus important, que l'on peut considérer comme le vecteur des sons du rire, est le flux d'air et sa direction. Le rire est donc un mécanisme relativement simple de production de sons, comparable à des phénomènes de régulation de la respiration comme la toux, le reniflement, le hoquet et même le ronflement.

LA SEGMENTATION DU RIRE

La production du rire s'effectue dans différentes entités à différents niveaux du conduit vocal, autrement dit par une séquence de segments vocaliques. Ces segments s'apparentent souvent à des éléments de type voyelles. Toutefois, comme nous l'avons vu précédemment, ils peuvent aussi être non vocalisés en l'absence d'activation glottique. Il en résulte alors une séquence d'éléments non vocalisés tels que des fricatives /sss/, ou simplement une expiration bruyante. Ces segments forment de plus larges unités appelées éclats de rire. Ces éclats de rire sont des unités com-

parables à des phrases, et marqués par un début et une fin. Le début commence souvent par une inhalation perceptible qui permet ensuite l'exhalation de l'air des poumons avec ou sans activation glottique. Si l'éclat de rire est très long, c'està-dire s'il excède le volume d'air inhalé et nécessite un nouveau cycle respiratoire, la séquence suivante débute avec une inhalation. Il s'agit souvent d'un marqueur pour la respiration, signalant le début d'une nouvelle phrase de rire (voir Figure 2). Dans certains cas, une séquence de rire peut durer plusieurs secondes. Il existe d'apparentes similitudes avec la parole et le séquençage de la parole. Par exemple, des phrases longues sont divisées en unités plus réduites, souvent appelées phrases intonatives. Dans le langage écrit, cette démarcation est souvent signalée par la présence d'une virgule. Dans le rire, au lieu d'utiliser l'intonation et la virgule, c'est-à-dire de hausser la voix à la fin d'une phrase intonative suivie d'un silence, le début du nouveau segment du rire est marqué par une inhalation. Dans le rire, ce type de segmentation est le plus souvent fonction de la capacité respiratoire plutôt que de structures syntaxiques et phonologiques comme dans la parole.

De plus, le rire est très rythmique. La distance temporelle entre les segments de rire varie peu, et les éclats de rire ont pratiquement tous la même longueur. Encore une fois, ces données vont dépendre de la capacité pulmonaire de chaque individu.

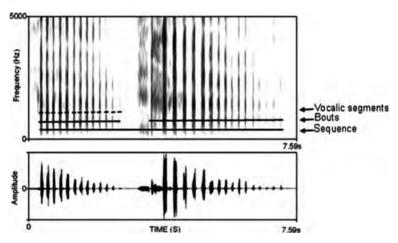
La section suivante examine un certain nombre de traits acoustiques importants du rire.

L'ACOUSTIQUE DU RIRE

Les données ci-après sont extraites d'un large corpus de données sur le rire (Szamaitat *et al.*, 2009b; Szamaitat *et al.*, 2011). Huit acteurs professionnels ont été invités à produire quatre types de rire: rire joyeux, rire déclenché par des

Figure 2: Représentation spatio-temporelle d'une séquence de rire

Période temporelle de l'onde (encadré du bas) et spectrogramme (encadré du haut) d'une séquence de rire composée de deux éclats/segments de rire. Le début du deuxième éclat de rire est marqué par une claire inhalation (Szamaitat *et al.*, 2009b).



Vocalic segments: segments vocaux

Bouts : périodes Séquence : séquence

chatouilles, rire *Schadenfreude* et rire railleur. Ces rires ont été enregistrés selon un protocole spécifique (voir Szamaitat, 2009b), numérisés et découpés en séquences individuelles. Chaque séquence a ensuite été caractérisée par 36 volontaires, enrôlés dans une étude comportementale, en fonction du type de rire sous-jacent. La tâche était de catégoriser chaque séquence de rire pour les quatre catégories enregistrées. Une analyse acoustique exhaustive a été réalisée sur un ensemble final de 127 séquences de rire.

Au total, 43 paramètres acoustiques ont été analysés. Un ensemble de 23 paramètres fait apparaître des écarts significatifs entre les quatre types de rire. Je me concentrerai sur un

MISES EN INTRIGUES

sous-ensemble de traits acoustiques associés au mécanisme de base du rire – la régulation de la respiration et la phonation (voir Figure 1).

Tableau 2 : Sélection des paramètres acoustiques liés à la phonation.

Durée des segments	Durée moyenne d'un segment	
Débit du rire	Nombre moyen de segments par seconde	
Nombre d'éclats de rire	Nombre d'éclats de rire séparés par une inhalation	
Intervalle entre éclats de rire	Intervalle moyen entre éclats de rire	
F0 moyenne	Fréquence fondamentale moyenne mesurée sur tous les segments vocaliques	
Fréquence des pics (moyenne)	Fréquence moyenne des pics mesurée sur tous les segments vocaliques	
% éléments vocalisés	Pourcentage de segments présentant une structure harmonique claire	
HNR	Rapport Harmonique/Bruit	

Le tableau 2 présente un sous-ensemble des paramètres acoustiques. La plupart sont liés à la phonation, le rapport Harmonique/Bruit (en anglais HNR) est un paramètre de la voix. La voix joue incontestablement un rôle important pour la discrimination émotionnelle au cours de la production du rire et de sa perception.

Tableau 3 : Sélection des paramètres acoustiques (Szamaitat et al., 2009).

	Joie	Chatouilles	Schadenfreude	Raillerie
Durée des segments		<	>	>
Débit du rire		>>		
Nombre d'éclats de rire		>>		

	Joie	Chatouilles	Schadenfreude	Raillerie
Intervalle entre éclats de rire	>>	<<		
F0 (moyenne)		>>		<<
Fréquence des pics (moyenne)	<<	<	>	>>
% éléments vocalisés	>	>	<	<
HNR	>>	>	<	<<

Le tableau 3 présente les résultats de t-tests appariés réalisés pour toutes les combinaisons de rire, autrement dit Chatouilles *t-test apparié joie vs chatouilles*, par exemple, flèches gauches (<) joie significativement plus petite que chatouilles, flèches droites (>) joie significativement plus grande que chatouilles; toutes les autres comparaisons équivalentes y].

Globalement, les données indiquent que le rire déclenché par des chatouillements est rapide et aigu. La durée des segments et de l'intervalle entre deux éclats de rire est la plus courte, le débit et le nombre d'éclats de rire sont les plus élevés.

Le rire joyeux présente le plus grand intervalle entre éclats et une fréquence des pics basse. Mais il possède la plus forte proportion d'énergie harmonique (HNR). Le rire *Schaden-freude* (qui se réjouit du malheur d'autrui) ne présente pas de caractères remarquables, en d'autres termes la plupart des paramètres se situent dans la moyenne. Le rapport Harmonique/Bruit de ce rire est faible.

Le rire railleur présente la plus basse fréquence fondamentale et la plus haute fréquence de pics, avec un faible niveau d'énergie harmonique. Par ailleurs, la durée élevée des segments le rapproche du rire *Schadenfreude*.

Ce qui est particulièrement important, c'est que ces quatre catégories de rire peuvent aussi être reconnues et différenciées (Szamaitat *et al.*, 2009a). Le rire dû à des chatouilles semble appartenir à une catégorie à part, comme l'a mis en évidence une étude utilisant l'Imagerie par résonance

MISES EN INTRIGUES

magnétique fonctionnelle. Comparé au rire railleur, au rire Schadenfreude et au rire joyeux, le rire suscité par des chatouilles montre une activation plus forte des régions temporo-pariétales droites, ce qui est probablement lié au fait que, comme nous l'avons montré plus haut, ce rire présente une grande hétérogénéité au niveau de ses propriétés acoustiques (Szamaitat et al., 2010).

Perspectives

Le rire peut être l'expression d'une émotion positive ou négative. Les expressions d'émotions positives ont été observées chez l'homme et chez les primates en situation de jeu et de chatouillements. Étant donné sa structure phonétique relativement simple, le rire est facile à produire, aussi il peut se manifester avant l'acquisition du langage chez des nourrissons dès quatre mois.

La question de savoir si le rire peut avoir des connotations négatives reste encore à explorer. Dans les études citées ci-dessus, les manifestations de rire négatif incluent le rire *Schadenfreude* et le rire railleur. S'ils présentent des traits communs avec les rires positifs, ils ont en revanche des profils acoustiques distincts. Des expériences de discrimination comportementale et de classification ont montré que ces rires sont aisés à identifier et à catégoriser. En revanche, des études futures devront mettre en évidence les modes de production et de perception d'autres types de rire, et déterminer s'ils ont leur place dans un système capable d'exprimer des émotions sans la parole.

Traduit de l'anglais par Dominique Chatelle

À propos du film *Sils Maria* d'Olivier Assayas. Le silence des mots et l'éloquence de la chair, ou des relations entre le cinéma et le théâtre.

Un point de vue d'Anne Deneys-Tunney 1

Dans un entretien récent², Olivier Assayas définit le cinéma comme « un art du présent », en un sens qui nous amène à réinterroger les rapports entre théâtre et cinéma. Aujourd'hui, la prolifération des écrans sur la scène, dans les œuvres théâtrales contemporaines, atteste de l'importance des échanges entre ces deux médias. Ainsi, aux États-Unis, la grande majorité des productions du théâtre commercial obéit de fait aux codes de l'esthétique du sitcom: la scène et le jeu des acteurs tentent de reproduire les dernières séries télévisées ³. Au moment où la scène théâtrale est ainsi envahie par l'image télévisuelle, inversement, le cinéma met en scène le théâtre, comme par exemple dans le film d'Olivier Assayas, *Sils Maria* (2015). Inscrire le théâtre dans le cinéma est aussi une manière pour celui-ci de se mettre en scène comme un medium à la fois autonome et rival du

^{1.} Ce texte doit beaucoup aux échanges avec les éditeurs de l'ouvrage, Alain Viala, Françoise Lavocat, Mireille Besson, Catherine Courtet. Qu'ils soient remerciés chaleureusement pour la qualité de leurs remarques.

^{2.} Publié dans Télérama, 27 juin 2015.

^{3.} Sur ces relations entre cinéma et théâtre, voir l'article de Martin Harries: «Theater and Media before New media», *Theater*, 42,2. 2012. Note des éd.: pour une analyse méthodique des divers aspects de cette question, voir T. Karsenty et M. Chabrol (dir.), *Théâtre et cinéma, le croisement des imaginaires*, Rennes, PUR, 2013.

théâtre ⁴. Qu'est-ce qui se joue dans cette mise en scène du théâtre par le cinéma? Reconnaissance mutuelle? Brouillage des oppositions, ou au contraire mise en scène de leurs différences respectives?

Dans un premier temps, je reviendrai sur la différence dans le rapport au corps instauré par le théâtre et le cinéma. Puis je montrerai comment la façon spécifique qu'a le théâtre de signifier au moyen du corps a été parfaitement saisie au XVIII^e siècle, notamment par Marivaux et Diderot. Enfin, avec *Sils Maria* d'Olivier Assayas, on verra que le cinéma peut rendre hommage à la vérité des corps, en tentant de s'approprier le mode de représentation et de signification du théâtre. Il s'agit dans ce cas d'un renversement du rapport habituel d'inféodation du théâtre au cinéma, tel que le théâtre commercial le met si souvent en œuvre.

THÉÂTRE ET CINÉMA: ENTRE CORPS SENSIBLE ET CORPS IMAGINAIRE

La mise en scène du théâtre par le cinéma, et inversement l'utilisation de modèles de l'image audiovisuelle par le théâtre, contribuent à brouiller les différences esthétiques entre les deux médias, et font réfléchir à la spécificité de leurs modes de signification respectifs. Si l'on tente de penser les relations multiformes entre l'un et l'autre, plusieurs différences évidentes apparaissent, qui sont liées aux spécificités techniques et esthétiques de ces deux langages. Rappelons ces évidences :

1. Le théâtre met en scène des personnages joués par des acteurs sur une scène. Ces acteurs sont des êtres réels, et

^{4.} Voir Philip Auslander, *Liveness: Performance in Mediatized Culture*, Londres, Routledge, 1999.

c'est cette réalité des acteurs sur scène qui en fait la force. Le spectateur de théâtre, comme corps sensible, est dans le même espace-temps que les acteurs. Ils forment ensemble une communauté de corps sensibles, ils font une expérience possible des mêmes émotions ⁵.

2. Au cinéma, du fait du mode de fonctionnement de cet art - tant technique qu'esthétique et émotionnel -, le spectateur est face à des images - d'acteurs, de paysages ou de décors – projetées sur un écran en un format souvent plus grand que leur taille réelle. Surtout, les acteurs sont des collections de pixels qui constituent des images « englobantes » ⁶. Leurs corps sont à la fois présents et absents : leur réalité fait défaut. Cette hétérogénéité entre l'espace du spectateur et celui de l'image est mise en évidence par Woody Allen quand, dans La Rose pourpre du Caire (1985), il fait sortir un personnage de l'écran de la salle de cinéma pour rejoindre une de ses admiratrices (jouée par Mia Farrow). Ce jeu est révélateur d'une donnée fondamentale, à savoir que les deux espaces du spectateur et de l'image sont ontologiquement opposés : l'un, celui du spectateur, est un espace concret, réel; et l'autre, l'écran, celui de l'illusion.

De cette opposition découle une conséquence importante. Au théâtre, le corps des acteurs, ou les acteurs comme corps, sont présents quoique dans une distance: ils sont présents dans ce que j'appellerai l'ordre du spectacle. Mais, même si je vois comme spectatrice, à distance, des acteurs pris dans l'ordre de la théâtralité, ces acteurs jouent avec leurs corps et leurs paroles devant les spectateurs qui, aux aussi, sont des corps. Au contraire, au cinéma, le corps des acteurs fonctionne comme un pur signe, dépourvu de matérialité, mais,

^{5.} La théorie de la catharsis au théâtre repose sur cette communauté d'espace entre l'acteur sur scène et le spectateur. Voir Jean-Charles Darmon, éditeur, *Littérature et thérapeutique des passions, la catharsis en question*, Hermann, 2011.

^{6.} Voir Gilles Deleuze, L'Image mouvement, Éditions de Minuit, 1983.

MISES EN INTRIGUES

pour les spectateurs, l'expérience de ce corps sur la toile peut être de l'ordre de l'intime. En effet – et c'est toute la puissance du cinéma par rapport au théâtre –, les gros plans, les variations de point de vue et de distance peuvent proposer d'entrer dans l'expérience la plus physique et sensible du corps à l'écran, notamment dans des scènes d'amour, mais aussi de violence ou de meurtre. Ainsi, au théâtre, le corps est présent comme une réalité physique mais dans une distance indépassable – du moins tant que la convention du quatrième mur n'est pas brisée; et au cinéma, le corps est absent comme réalité physique, c'est un signe pur, mais il peut être intime dans l'appréhension sensorielle du public.

LE CORPS, EXPRESSION DE LA VÉRITÉ DES PERSONNAGES

Or, depuis ses origines, que ce soient chez ses détracteurs ou chez ses défenseurs ⁷, le théâtre a fait l'objet de réflexions quant à ses modes de signification, en particulier la relation entre le sens, la parole et le corps ⁸. Je retiendrai ici les cas de deux théoriciens du XVIII^e siècle, qui réfléchissent à sa relation spécifique à la signification, à ce qu'ils appellent sa « vérité » ⁹.

On trouve dans Le Cabinet du Philosophe de Marivaux, publié en 1734, un texte qui s'intitule Voyage au Nouveau

^{7.} Voir Clotilde Thouret et Lise Wajeman, (dir.), *Corps et Interprétations (XVI^e et XVIII^e siècles)*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012.

^{8.} Voir Christian Biet et Christophe Triau, Qu'est-ce que le théâtre?, Paris, Gallimard, 2006.

^{9.} Dans la continuité, évidemment, des réflexions menées chez les théoriciens de la représentation en général (notamment à l'Académie de peinture: voir l'édition des *Conférences* de celle-ci [sous la dir. de Jacqueline Lichtenstein et Christian Michel, Paris, ENSBA, 2006-2014] et du théâtre en particulier (voir Sylvaine Guyot, Racine et le corps tragique, Paris, Puf, 2014) sur la représentation des « passions » (note des éd.).

Monde ou Voyage au Monde Vrai¹⁰. La tradition critique a fait de Marivaux un génie du langage: le « marivaudage » constituerait l'invention d'une nouvelle langue pour la comédie, et Marivaux aurait fondé un théâtre où tout se joue dans le langage verbal, où la vérité se joue, se dit, se trouve et s'élabore dans une relation aux mots, au dire ¹¹. Or, dans ce texte des Journaux, Marivaux dit exactement le contraire de ce que certains critiques lui ont ainsi attribué. Il dit que les mots ne sont qu'une illusion, un masque. Ils sont prononcés par des personnages qui jouent des rôles, et pour faire comprendre ce que ces êtres sont et ce qu'ils disent vraiment, il ne faut pas tant écouter leurs mots que regarder leurs corps et leurs mimiques. Dans ce « Monde Vrai », c'est le corps qui incarne un nouveau langage, celui de la vérité et de la nature ¹².

Diderot, pour sa part, dans deux textes essentiels de la théorie du théâtre à son époque, *Le Paradoxe sur le comédien* et *De la Poésie dramatique*, élabore une théorie du tableau et de la pantomime ¹³. Selon lui, la signification sur scène ne passe pas par la parole ou le dialogue des personnages, mais par leurs corps, leurs gestes, leurs mouvements dans l'espace théâtral ¹⁴. On connaît la position de Diderot; l'acteur doit, à titre personnel, rester insensible et exprimer les émotions sur la scène par une série de gestes, de mouvements, « la pantomime ».

^{10.} Dans Les Journaux de Marivaux, Le Cabinet du Philosophe, 6° à 11° Feuille, p. 389-437, éd Gilot et Deloffre, Garnier, 1969.

^{11.} Voir par exemple Leo Spitzer, Études de style, Gallimard, 1970.

^{12.} Voir Anne Deneys-Tunney, Écritures du corps, PUF, 1992, p. 109 à 113.

^{13.} Ce qui prend place dans la réflexion sur les modalités générales de la représentation; voir par exemple, le vol. collectif *Le Théâtral dans la France d'Ancien Régime*, (S. Chaouche ed., Paris, Champion, 2010); sur le « tableau », voir notamment Pierre Frantz, *L'Esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII*^e siècle, Paris, Puf, 1998 (note des éd.).

^{14.} Sur la notion de «pantomime» voir *ibid.*, p. 139-145, «Ceci n'est pas un tableau».

Ainsi, pour ces deux très grands théoriciens du théâtre que sont Marivaux et Diderot, c'est bien le corps de l'acteur qui articule la signification à la vérité de la scène et du spectacle. Pour être vrai, c'est-à-dire pour produire du sens pour le spectateur, l'acteur doit faire parler son corps. Car, comme le rappelle Diderot dans ses *Éléments de physiologie*: « Chaque passion a son action propre. Cette action s'exécute par des mouvements du corps ¹⁵. »

QUAND LE CINÉMA REND HOMMAGE À LA VÉRITÉ DES CORPS

Ces rappels étaient nécessaires pour aborder ce que propose le film d'Olivier Assayas *Sils Maria*, qui met en scène les rapports différents à la vérité qu'entretiennent le cinéma et le théâtre.

Sils Maria fait le portrait d'une actrice qui avance en âge, et montre sa relation à son travail et à son passé. La plus grande partie de l'intrigue se joue entre elle (interprétée par Juliette Binoche) et son assistante, une jeune fille (interprétée par Kristen Stewart). Elles discutent d'un rôle, celui de Maria Enders, que l'actrice a autrefois interprété. On les voit répéter ensemble, parler et vivre, dans le chalet à la montagne où a vécu l'auteur de la pièce – qui est mort. On découvre aussi la jeune star qui va remplacer l'actrice vieillissante dans le rôle qu'elle a tenu jadis.

Le film donne longuement à voir des dialogues (où s'égrènent aussi des stéréotypes) sur ce que ce rôle a pu signifier dans la vie de cette actrice, et sur le temps qui passe. Puis la fin du film donne tout leur sens à ces échanges sur ce qu'est le théâtre, le travail de l'acteur et l'incarnation d'un rôle. On voit enfin les deux actrices (la plus âgée et la

^{15.} Diderot, Œuvres complètes, édition Assezat, Paris, 1875, tome 9, p. 354-355.

plus jeune) pour la première fois sur le plateau de théâtre. La plus âgée est assise à une table, songeuse et immobile, tandis que la plus jeune est debout, et passe près d'elle en portant des dossiers. Ce qui est tout à fait frappant dans cette séquence, qui ne dure que quelques secondes, c'est que la caméra filme à la hauteur exacte du plateau, ce qui fait que le spectateur du film se trouve soudain comme au théâtre, à la même distance des acteurs que s'ils étaient devant lui sur une scène. Et cette séquence, filmée pour l'essentiel en plan fixe, est totalement silencieuse. Tout se passe entre elles dans un regard, que la plus jeune femme adresse à la plus âgée par-dessus son épaule, comme pour une captation symbolique de pouvoir symbolique entre l'une et l'autre.

Avec cette scène, l'espace théâtral surgit soudain comme un autre espace de la signification. La vérité se manifeste non pas dans la dimension du langage verbal, mais dans celle du silence, ou plutôt dans un lyrisme des corps et de la chair instauré grâce à un gros plan sur le regard et le visage de la femme la plus jeune, dans un au-delà de la parole et du langage. C'est comme si le cinéma rendait hommage à la présence et à la vérité des corps au théâtre, par ce moyen qui lui est propre, celui des variations fulgurantes de focalisation et de la réduction de la distance entre le personnage et le spectateur.

De la sorte, le cinéma se réapproprie les moyens du théâtre dans sa propre dimension. Assayas tente, dans ce film, cet impossible qui est de manifester à l'écran la puissance de la vérité des corps au théâtre, par leur présence. Selon moi, ce film met en scène la vacuité du bavardage dans l'image cinématographique, qui fait entendre une vision psychologique du jeu de l'acteur – c'est ce que montrent les longs dialogues dans le dialogue entre la vieille actrice et son assistante. Tandis que dans un monde qui est « out of joint », hors de ses gonds, selon la phrase de Shakespeare que cite le personnage joué par Juliette Binoche, l'espace véritable du théâtre, c'est celui du plateau de scène, sur celui-

MISES EN INTRIGUES

ci, c'est le corps : la vérité de la rivalité entre les deux actrices se révèle dans la dernière scène du film.

À mes yeux, ce que ce film rappelle fortement, par delà l'opposition entre théâtre et cinéma, c'est combien le corps, sur scène ou dans l'image cinématographique, permet de poser la question de l'être et de bousculer les catégories usuelles du vrai et du faux ainsi que d'instaurer d'autres dynamiques, interrogations et possibles enchaînements de significations. On peut alors, me semble-t-il, songer à un possible rapprochement entre le fil d'Assayas et certaines pièces de Marivaux (telles que La Dispute ou La Double *Inconstance*) dans lesquelles les gestes et les attitudes corporelles disent autre chose que ce que les mots affirment – et le dénouement atteste que la véritable intrigue était celle que portaient les mouvements des corps. Alors, le dialogue entre les deux arts suggère tout à la fois le rôle majeur du corporel dans les histoires représentées et la possible multiplicité des intrigues au sein d'un même bloc de significations.

Verbal, non verbal Un texte, un monde et des histoires

L'émergence du langage humain est souvent conçue comme la transformation d'expressions vocales rudimentaires (cris, grognements...). L'observation de la communication gestuelle chez les jeunes enfants ou les primates non humains, ainsi que les travaux récents en neurosciences montrant que langage et geste activent les mêmes zones cérébrales, suggèrent cependant une autre hypothèse: celle d'une origine gestuelle de la parole (Vauclair).

Le lien primordial entre geste et parole est aussi constitutif de la performance théâtrale. Valère Novarina évoque le travail de l'acteur comme une incorporation du texte, et le théâtre comme un lieu où le langage se fait visible.

La tension entre « verbal » et « non verbal » permet à la fois de renouveler l'approche de l'histoire du théâtre et d'analyser les formes théâtrales contemporaines. Si le chœur est à l'origine du théâtre occidental, ses fonctions varient au cours de l'histoire et selon les auteurs : entre prophétie, parole collective, irruption lyrique ou commentaire distancié. Le chœur a ainsi traversé toute l'histoire du théâtre, et les formes contemporaines lui donnent une place nouvelle (Hunkeler).

La notion de monde permet d'analyser le moment de théâtre dans sa performativité, l'immersion que peut susciter la fiction, mais aussi la migration d'éléments de récit entre divers textes,

MISES EN INTRIGUES

l'expansion d'une histoire à travers plusieurs médias (Ryan). Sons de la ville, histoire ou actualité politique, stéréotypes sur la beauté, jeux, échanges connectés par Internet... avec la juxtaposition, la surimpression de ces morceaux de réalité, les pièces de Winter Family composent et confrontent différents mondes pour mieux questionner notre expérience quotidienne.

Le don de la parole

Valère Novarina Entretien avec Françoise Lavocat et Thomas Hunkeler

Valère Novarina écrit, peint et dessine : le geste est au centre de sa création, de sa réflexion et de ses recherches. parce que, selon lui, L'Organe du langage, c'est la main (Argol, 2013). Il travaille l'espace, les couleurs et les mots comme de la matière. Son théâtre cherche à rendre la parole saisissable et visible par son déploiement dans l'espace. Suivant trois axes enchevêtrés, son œuvre interroge le langage, ses origines, ses formes et «Les mille façons qu'a l'homme de faire l'homme ». Variant entre théâtre (L'Atelier volant, Vous qui habitez le temps, L'Opérette imaginaire, L'Acte inconnu), textes inclassables, monologues à plusieurs voix, poésies en actes (Le Babil des classes dangereuses, Le Drame de la vie, Le Discours aux animaux, La Chair de l'homme, Le Vrai sang) et œuvres théoriques inspirées par la scène et les acteurs (Pendant la matière, Devant la parole, L'Envers de l'esprit, La Quatrième personne du singulier), les livres de Valère Novarina sont publiés, pour la plupart, par les éditions P.O.L.

Françoise Lavocat: Votre première mise en scène à Avignon était Le Drame de la vie, en 1986. Qu'est-ce qui a changé pour vous en 30 ans?

Valère Novarina: Chaque fois que je pense à un nouveau projet, je m'adresse au Festival d'Avignon. C'est un lieu que j'aime beaucoup. La rencontre avec le public y est souvent

très profonde... J'avoue avoir parfois un peu la nostalgie des anciennes rencontres du verger, sans micros, à voix nue, sans intermédiaires, sans médiation culturelle: un simple face-à-face. Je me méfie beaucoup du développement excessif de l'industrie culturelle. La manie de l'amplification sonore, que je trouve souvent totalitaire et qui écrase le public, la manie de l'archivage systématique, la manie aussi de tout enregistrer. Veillons à ce que la parole reste libre, spontanée. J'aime la formule *verba volant*: la parole s'envole, elle est emportée par le vent.

Ce qui est très beau, très précieux à Avignon, c'est ce mélange, cet assemblage hétéroclite du public: toutes les régions, tous les pays, tous les métiers... Rien n'est pire qu'une salle homogène: qu'elle soit composée d'agrégés, de garagistes, de bouchers, de psychanalystes. Rien n'est pire que d'être face à des spectateurs de la même cellule, de la même église ou tous abonnés au même journal. C'est de la polyphonie du public, de son hétérogénéité que vient toute l'énergie de la représentation: des regards profondément différents venant se poser sur un même point. Un peu d'hostilité aussi est précieuse: rien n'est pire que l'unanimité. Je me souviens (et je l'en remercie encore) de ce spectateur (un acteur, je crois, car il avait la voix bien placée) qui avait lancé à la toute fin des saluts mouvementés (une petite bataille d'Hernani) du Drame de la vie, en 1986: «Ĉa n'est pas cette scatologie névrotique qui tirera le théâtre français de l'ornière!» André Marcon, qui était dans la salle, lui avait spontanément répliqué: « Retourne dans ta caravane! » Cet échange de balles (de répliques comme des balles) se trouve d'ailleurs dans un roman d'Anne Wiazemski. Dans notre spectacle, elle tenait le rôle de L'Enfant débile, celui qui, au début du *Drame de* la vie (comme au début du Vivier des noms), dialogue avec un curieux personnage: l'Abbé Boum.

F.L.: Cela me rappelle une anecdote que vous avez citée dans un entretien. À la fin de L'Acte inconnu, Dominique Pinon disait soudain: « Si tu veux bien, comme les Latins, ne pas distinguer le u du v, il y a, dans notre langue, une anagramme du mot dieu, c'est le mot vide. » La plupart des spectateurs se sont mis à rire. Mais l'un d'eux, le père Chave, vous a dit: « Quand j'ai entendu l'anagramme entre Dieu et le Vide, je suis entré en contemplation. »

V.N.: Oui, le public ne doit jamais devenir un troupeau. L'émotion, dans nos spectacles est libre. Librissimme. Quelque chose de semblable s'est passé à la Comédie Française, lorsque nous y avons créé *L'Espace furieux*. Au milieu du spectacle, on dresse une grande table, avec treize assiettes ou presque, dont une assiette noire pour Judas. La référence à la Cène était avouée et la situation assez comique, puisqu'à la fin, l'un des acteurs, Daniel Znyk, communiait en cassant et en mangeant un morceau du cadre de scène. Nous avions reconstitué une moulure en pizza recouverte de peinture dorée. Znyk se levait soudain, arrachait le morceau et le dévorait. Nous n'étions pas très loin des Marx Brothers. Cependant, l'émotion était libre: un ami prêtre, proche du cardinal Lustiger, m'a avoué: « Pendant la scène du repas – pendant cette Cène, j'ai pleuré tout du long. »

Il n'y a pas d'émotion obligatoire. Nous nous interdisons toute « ambiance ». Avec les acteurs, nous faisons souvent la chasse aux « ambiances ». Rien n'est enrobant, vaporeux; tout doit être coupant, paradoxal, ambivalent, pouvant être renversé; l'émotion est libre, elle peut se changer soudain en son contraire; on ne sait pas s'il faut rire ou pleurer. Je suis en train de lire Nicolas de Cues (*La Docte ignorance*, *La Coïncidence des opposés*) et de m'y alimenter en pensées réversibles. Notre compagnie d'ailleurs porte ce titre: *L'Union des contraires*.

J'ai longtemps pensé qu'il y avait trois états du texte – et qu'il n'y en avait que trois : le texte, tout au début, n'existant

que dans un manuscrit que personne n'a encore lu et dans le cerveau de l'auteur seul; puis le texte *devenant voix* lors de la première lecture à la table, avec toute la troupe; enfin, – troisième et dernier état du texte – le texte croisé à l'espace, en mouvement et se développant sur le plateau, au cours du travail de répétition... À Avignon, en 2003, l'année de l'annulation brutale du Festival, alors que l'on était prêt à jouer le premier jour, à l'ouverture du Festival, celui-ci a été annulé le matin même. Le camion de décor est venu, comme un corbillard, tout enlever avant que le public n'ait pu entendre la pièce. J'ai découvert ainsi, par cette opération manquante, par cette *révélation manquante*, que le texte était *tout autre* lorsque nous l'entendions tous ensemble, avec les spectateurs.

Thomas Hunkeler: Dans quelle mesure le lieu d'une représentation, par exemple, le cloître où vous avez joué Le Vivier des noms, lors de l'édition 2015 du Festival, dans une ambiance extraordinaire avec une grande ouverture sur le ciel et le vent, a-t-il un effet sur votre texte?

V.N.: J'ai profondément l'impression que le texte s'écrit tout seul. La main pense, il n'y a qu'à la suivre. En écrivant, je ne pense à rien: ni au lieu, ni aux acteurs, ni au texte, ni au théâtre, ni à personne. Mais cette activité, cet acte aveugle, innocent, a lieu une quinzaine de fois pour chaque page. Tout est refait quinze fois, comme pour la première fois. Il n'y a, dans le fond, pas de travail, mais seulement de la patience – une règle à observer. Cela dit, le pressentiment de l'espace, le choix du lieu où la pièce va apparaître est fondamental. L'espace, la scène choisie est comme la matrice du texte: son lieu d'apparition. En un autre lieu, un autre texte apparaîtrait. Le rapport au lieu, au site, la situation dans l'espace, l'intuition du lieu, l'inscription dans le paysage est la base de tout. Comme en architecture. Il faut

d'abord chercher les forces qui sont là, sentir les forces, les courants. Les énergies cachées. Ceci dans l'espace et dans l'espace des langues.

Une salle comme celle des Bouffes du Nord, pour laquelle a été écrit *Le Discours aux animaux*, appelle la verticalité, c'est une sorte de puits. Donc, tout naturellement, dans *Le Discours aux animaux*, un homme entre et lit des épitaphes écrites sur les tombes, regarde le sol, puis vient la verticalité... Notre langue et toutes ses galeries souterraines, ses creusements, apparaissent dans cet espace.

À Avignon, où nous avons joué pour la première fois Le Vivier des noms, en juillet dernier, notre régisseur Richard Pierre, qui tient le rôle de L'Ouvrier du drame (c'est-à-dire que c'est lui qui tient, qui sait par cœur tout le temps, tout le drame rythmique du spectacle), nous a dit lors de la toute première répétition : « Tout ira bien : le cloître sait qu'il est notre ami. » Il est vrai que, bien avant d'être dans le lieu, nous avions pris garde à ne pas déranger l'énergie du cloître. Il ne fallait pas le masquer ni l'envahir. Il fallait le respecter. Attendre qu'il nous livre ses forces.

T.H.: Souvent, dans vos mises en scène, vous optez pour une constellation frontale. Est-ce que vous n'avez jamais cherché à briser cette frontalité? Est-ce que, pour vous, il est important d'avoir le public en face?

V.N.: Il y a une sorte de mystère simple à avoir quelqu'un en face, en pleine lumière, devant soi, comme dans le théâtre japonais. D'instinct, je vais toujours vers un théâtre frontal comme le music-hall, comme aussi le théâtre chinois, le *kathakali*, le *nô*. Rien de plus frontal que le théâtre chinois, disait Mei Lang Fang à Salvador Parker. « Rien de plus frontal que le music-hall », disait Félix Mayol à Gaspard Tournachon: « Au diable les détours! Au diable les circonvolutions et les tours sur soi! Soyons facial, une fois pour toutes! » Je répète souvent aux acteurs l'injonction

de Michel Bouquet: « À bas les nuances! » Nous cherchons quelque chose d'aussi *frontal* et simple que Justinien et ses dignitaires (Bélisaire, Maximien, Narsès, Cleptophon et Paul le Silentiaire) dans les mosaïques de Ravenne.

Le Vivier des noms répond au Drame de la vie. Dans le Drame de la vie, passaient 2 587 personnages... Dans les textes suivants (La Chair de l'homme, L'Origine rouge) bien d'autres se sont mis à affluer. Je me suis aperçu récemment que 2 500 autres étaient là maintenant. J'ai voulu leur donner la parole dans Le Vivier des noms. Je publierai peut-être un jour un nouveau texte avec une symphonie éparpillée de 5 000 noms.

Une fois passée la première phase d'écriture (d'écriture à *l'aveugle*), une fois venue l'heure de la composition – composition et décomposition de l'espace temporel, du *temps spatieux*, dirait plus précisément un Québécois – une perspective très précise apparaît: une construction fuguée, avec des rimes, une passacaille que j'entrevois. Mais le public ne sait rien, le public n'en saura rien, le public n'est pas en face. Il n'y a dans une salle de théâtre qu'un faisceau de mille perspectives singulières, un buisson de forces. Il n'y a pas de communication directe, tout a lieu par rebonds, rebondissements, retournements, anamorphoses.

Le langage ne vous atteint pas directement; il rebondit d'abord sur les murs – je compare souvent la salle de théâtre à une salle de squash; il traverse les corps un à un. Si vous placez différemment les spectateurs, c'est un tout autre public qui apparaît. Le public est une sorte de curieux animal à mille têtes. C'est sur cela que Louis de Funès voulait attirer notre attention dans un petit entretien avec un journaliste de *France Dimanche* que j'ai découpé et porté une vingtaine d'années dans mon porte-monnaie avant de le perdre. Et c'est ce paragraphe disparu, perdu, de Louis de Funès qui m'a fait écrire le *Pour Louis de Funès*, ce texte que vous connaissez bien.

F.L.: Quand vous dites que vous voulez écrire 5 000 personnages, est-ce que ce sont des personnages ou des noms propres? Est-ce que, dans votre perspective, l'idée de personnage est importante? Est-ce qu'elle est encore pertinente?

V.N.: C'est une bonne question, si centrale que je vais avoir un peu de mal à m'en sortir... En apparence, il n'y a pas de « personnages » dans mes textes, plutôt des « personnes » portant leurs paroles devant elles. Des personnages miroitants, in-individués, pour qui tout est possible, renaissant sans fin, naissant sans fin... Hors de toute psychologie humaine, loin de toute histoire prévue. Pas de personnages, mais des animaux parlants et surprenants. Je ne crois pas du tout au mot individu ni à notre *individuité*. L'individu me semble divisible sans fin. Nous sommes plusieurs. Il faudrait au moins 73 acteurs pour commencer à représenter à peu près un homme...

L'acteur n'incarne pas un personnage : il donne réellement sa chair et son souffle aux lettres mortes qui gisaient sur la page ; il vient faire se croiser à nouveau devant nous la chair et la parole. De cette scène mystérieuse, je ne suis encore jamais sorti. Comment dire? Entre le texte et l'acteur, il n'y a qu'un point de rencontre qui soit vrai, comme sur un chemin de montagne passant par une arête : un pas à gauche et tout est faux, un pas à droite et tout est faux. La vérité (comme tout ce qui rythmé juste, comme tout ce qui est profondément musical) tient à un fil.

L'arête de la montagne n'est ni d'un côté ni de l'autre, elle est en un lieu indéfinissable et fragile où tout est juste. Tout ce qu'il m'arrive de dire aux acteurs après la représentation, ils le savent déjà très bien. Ils ont très bien senti si leur geste était juste ou non. Ils sont parfaitement conscients de tout ce qui s'est passé.

Chaque corps singulier, chaque souffle d'acteur révélera un autre aspect d'un texte qui est polyphonique en profondeur et miroitant. Nous assistons chaque fois à un nouvel épisode des amours du langage et de l'espace.

F.L.: Les 5 000 personnages, ce sont, par exemple, l'Enfant pariétal, l'Abbé Boum, l'Historienne, Jean Tombin, ou est-ce aussi ceux qui ne sont que nommés?

V.N.: N'apparaissent dans le théâtre de la pensée, que les personnages qui sont nommés. Il y en a même qui ne sont que *nommés*, et c'est là toute leur action. Ils sont nommés par l'Historienne (un nom qui vient du fameux marquis?); Claire Sermonne, qui tient ce rôle nous mène à une sorte d'hypnose, pas loin des sources du langage. Nommer, balbutier les visages en face de nous, a été notre premier acte parlé.

Claire Sermonne m'a dit il y a quelques jours : « Ce qui est très curieux, c'est que j'ai joué l'Historienne, ça s'est bien passé, et en fait, je n'ai aucune mémoire des noms. » Je crois que le spectateur vient aussi au théâtre pour assister à l'exercice périlleux de la mémoire. Un jonglage au-delà de nos forces naturelles. J'ai remarqué que les acteurs devaient se tresser des romans à péripéties, s'inventer des histoires rocambolesques pour se souvenir des noms. Agnès Sour-dillon, Roséliane Goldstein, Myrto Procopiou les dessinaient. Le public n'écoute pas *la litanie des noms*, il l'entend jusqu'à les voir. Les personnages paraissent, apparaissent et meurent *revêtus de leurs noms*.

F.L.: Les acteurs se racontent l'histoire que vous ne racontez pas.

V.N.: Certainement.

T.H.: À quoi reconnaissez-vous qu'un texte que vous avez écrit ou que vous mettez en scène est dans le juste? Est-ce que l'acteur est finalement libre de se laisser guider

par le texte, ou est-ce qu'il y a quand même des choses qui sont fondamentalement justes et d'autres qui sont fausses?

V.N.: Il n'y a pas une vérité du texte en soi. La vérité est au croisement, dans le croisement. Quelque chose se passe entre l'acteur et les mots qu'il va incorporer, manger. Il y a un contact intime, plus que physique – si intime qu'il est plus que physique – entre les signes sur la page et le corps circulaire de l'acteur. Cerclé de mille cercles. Théâtre des forces.

Aux acteurs, je ne parle jamais de la pièce, je leur parle sans cesse, sans fin, du drame, de l'espace. Je ne crois pas du tout à ce qu'on appelle la direction d'acteur. Toute directive est à éviter. Mon travail est plutôt de l'ordre de l'écoute profonde, c'est-à-dire distraite, de la médecine ou de l'acupuncture. Si l'acteur s'est complètement fourvoyé, je le ramène au précédent carrefour. Mes textes ont une forte dimension phonique, aussi la diction peut devenir très mécanique ou comme du solfège mouvementé, mais sans vie. Cela ne tient vraiment qu'à des riens. Ce sont les acteurs qui doivent trouver l'incroyable chair des lettres, descendre encore plus profond, par le travail de la mémoire, dans les souterrains de notre langue. Il y a dans tout ça quelque chose d'hypnotique, de mystérieux. La mémoire n'est pas simplement une boîte à enregistrer.

L'acteur est sur scène dans un état d'absence difficile à définir. Faut-il dire *absence* ou *présence*? Une présence légère, aérée, ajourée, aérienne. Il y a quelques années, j'assistais à absolument toutes les représentations du *Discours aux animaux*. Chaque jour, André Marcon progressait en grâce et en vérité. Il gagnait un degré de légèreté, et puis, soudain, il est monté de quinze degrés. Il a fait un saut extraordinaire. Au salut, je me suis précipité dans sa loge : « Qu'est-ce que tu avais mangé ? Avais-tu bien dormi ? Est-ce que tu avais vu ta copine cet après-midi ? Tu es allé voir un musée ? » Il m'a dit, un peu groggy : « Ah bon! C'est bizarre : pendant toute la

représentation, j'ai pensé que j'avais oublié de laisser deux places à un copain de Saint-Étienne...». J'ai ri, comme vous venez de le faire. Puis je me suis souvenu d'un petit livre de Herrigel sur le zen dans le tir à l'arc ¹. Et qu'il existe une sorte de *grâce* toute proche de la totale passivité.

Rien n'est pire que le volontarisme chez l'acteur ou chez l'écrivain, ou chez tout le monde d'ailleurs. Ce sont des énergies mystérieuses que l'on approche. Il faut que ça sorte tout seul, comme de source. Et aussi avec une certaine fatalité. Comme si l'acteur était condamné à dire ces phrases, et si vous aviez été condamné à les écrire. Tout est là. Tout est vrai. Comme dans la chanson des Rita Mitsouko: *C'est comme ça*.

T.H.: Vous avez déjà utilisé la notion d'anti-théâtre pour évoquer une de vos pièces. Cette notion est-elle selon vous apte à caractériser votre travail?

V.N.: Je n'ai jamais dit anti-théâtre. J'ai dit anti-personne. J'ai aussi parlé d'un théâtre kénotique, théâtre se vidant de lui-même. Kénotique de kénose, le creusement, le retrait... j'ai un jour écrit à Alain Rey pour que le mot kénose figure dans Le Grand Robert; il n'y était pas, alors qu'y figurait par exemple UHT, le lait UHT! Et bien d'autres choses de peu d'importance... La kénose: l'énergie par absentement, « Dieu fort de sa mort ». Ce que résume, de manière poignante, la magnifique formule de Boenhoffer: « Seul un dieu faible peut porter secours. » La Bible miroite de formules merveilleuses sur l'énergie négative, le geste délieur, le niement, l'innocence victorieuse. C'est là l'une des clés du renversement, du niement qui est le mot que j'utilise pour qualifier la dialectique biblique. La Bible qui est toujours le livre du dialogue, et non le moulin à prières d'un « sacré » à ânonner,

^{1.} Eugen Herrigel, Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc, Paris, Dervy, 1998.

à réciter sans comprendre. Sans comprendre, c'est-à-dire à être pris par le livre, confronté à lui, jusqu'à à se débattre avec lui. J'ai longtemps tenu épinglé à mon mur cette formule de Rupert de Deutz: « Quod omnis qui sacrae Scripturae studiis accintus incumbit, sensum Verbi Dei tenere contendens, instar Jacob cum Deo luctetur », « Car tout homme qui s'adonne à l'étude des Écritures saintes, s'efforçant de comprendre le sens du Verbe de Dieu, est comme Jacob: il lutte avec Dieu ».

Ce rapport au creux, au vide, aux sources d'énergie est fondamental. J'ai été très frappé, à Athènes, au théâtre de Dionysos d'apprendre par une amie actrice, Louisa Mitsacou que l'endroit du public se dit en grec kiléon, c'est-à-dire cavea, en latin. Le creux. Le public est dans un creux, le public est au creux de la colline. C'est très beau. Je dis aux acteurs: «Vous êtes là pour creuser les spectateurs. Le langage doit les creuser. » Au début des répétitions de L'Acte inconnu, dans la Cour d'honneur du Palais des papes, je découvrais ce qui allait devenir un grand mur humain en face de nous et je disais: «On va glisser des petits papiers, comme à Jérusalem, dans chaque conscience. On va les creuser, les ajourer: ils trouveront leur passage. »

T.H.: En regardant Le Vivier des noms, j'ai pensé au monologue de Lucky dans En attendant Godot, de Beckett, qui est à la fois très fascinant et très angoissant. Est-ce qu'il n'y a pas une parenté entre ce personnage de Lucky qui se vide de ce qu'il peut dire – alors que chez Beckett règne habituellement plutôt la raréfaction – et votre propre travail?

V.N.: Oui, ça y ressemblerait. Je n'avais pas pensé au rapport à Beckett. Lucky est un bon exemple, en effet. C'est peut-être la même chose que Beckett, mais par la prolifération.

Quand j'étais adolescent à Thonon, je voulais écrire à trois personnes : à André Breton, à Olivier Messiaen et à Beckett. Finalement, je n'ai écrit qu'à Beckett – et il m'a répondu. La lettre se terminait comme ça : « Merci pour la chaleur que vous m'apportez. J'ai de plus en plus froid. Samuel Beckett. »

T.H.: Contrairement à beaucoup de metteurs en scène ou d'écrivains, vous ne semblez pas avoir peur d'un certain pathos. Dans votre théâtre, il y a parfois des moments, des mots, des phrases qui paraissent lourds de sens et qui sont dits avec une grande importance. Est-ce que le mot de pathos vous paraît convenir pour décrire cet effet?

V.N.: Je ne sais pas si *pathos* c'est le mot. Je parle souvent, au contraire de l'acteur « apathique », d'un certain vide de l'acteur. Toutes les théories de l'acteur tournent autour du vide du masque. C'est l'absence de l'acteur qui frappe, non sa présence. Sa *kénose*, non son exhibition. C'est le retrait. On retrouve cette idée partout: chez Brecht, Diderot, Jouvet, dans le théâtre oriental, chez Artaud, et même dans les propos de Louis de Funès que j'ai recueillis en les inventant.

F.L.: Quelles sont les phrases, dans Le Vivier des noms, qui vous paraissent les plus fortes?

V.N.: Peut-être qu'elles sont pathétiques, en effet. Soudainement bouleversantes et opérant le public, lui enlevant le sol sous les pieds. Des exemples? Par exemple, Dominique Pinon, dans *L'Acte inconnu*, danse lourdement, longuement et péniblement au sol et tout d'un coup proteste: « Humanité, vas-tu me lâcher? » Ou Valérie Vinci dans *Le Vivier des noms*: « Ah! Que je m'étonne d'être! ». Ou encore cette réplique de René Turquois, une corde à la main: « J'ai vécu pour me venger d'être ». Ou enfin son échange bref avec

l'Historienne: «L'HISTORIENNE – Pourquoi vous pendre? JEAN QUI CORDE – Pour passer le temps, au sens littéral. » Aujourd'hui, le théâtre a tendance à devenir muet. Bruyant et muet. Je m'étonne que l'on renonce à cette arme extraordinaire qu'est le langage... On accumule les nuages, les fumigènes, le boucan, la vidéo, et le langage s'amenuise, dépérit – alors qu'il n'y a vraiment que lui qui soit bouleversant. Qui vous mette la tête à l'envers. Il n'y a pas de contact plus nu avec un être humain que de lui parler.

F.L.: Romeo Castellucci disait qu'à ses yeux, le théâtre était un art du contact. Comment comprendriez-vous cette phrase? Est-ce que vous êtes d'accord avec cette idée?

V.N.: Oui et non. Pour moi, c'est plutôt un outil d'optique. C'est un outil pour regarder comment *l'homme fait l'homme*. On ne va pas au théâtre pour voir encore des hommes: on en a bien assez pendant la journée, ça suffit comme ça. On y va pour voir, une bonne fois pour toutes, comment l'homme fait l'homme. Comment il se dessine à vue devant nous, par le don du langage. Ici la parole est une donnée. La parole, comme notre vie, est une donnée. C'est ce qui est constamment à voir, à redécouvrir sur la page, sur la *portée* de la scène. Mise en crise et réinvention de la figure humaine. Comme si l'on allait voir, à Lascaux, la façon dont les bisons ont dessiné l'homme.

Au commencement était le geste : de la communication des primates au langage

Jacques Vauclair

Il y a quelque 150 à 250 000 ans, les primates humains ont commencé à « se parler ». Avant cette époque, les expressions faciales et le langage corporel (postures et gestes) étaient probablement les principaux modes de communication entre les primates.

Depuis l'avènement de la linguistique comme discipline indépendante, le geste a été considéré comme un thème secondaire. L'intérêt prioritaire des linguistes concernait les composantes orales du langage, leur organisation phonologique, sémantique, syntaxique et pragmatique. Par ailleurs, les discussions relatives à la question des précurseurs du langage ont essentiellement porté sur l'évolution de caractéristiques spécifiques liées au langage articulé (la parole) telles que l'anatomie du tractus vocal, ou le caractère inné (ou non) des structures syntaxiques en relation avec une organisation corticale, ces structures s'étant probablement mises en place au moment de l'apparition d'Homo sapiens. Il apparaît, toutefois, que les fonctions langagières et leur spécialisation hémisphérique dépassent largement les propriétés fonctionnelles du système vocal, puisqu'elles mobilisent de nombreux processus cognitifs (catégorisation, intentionnalité, référencement, etc.), ainsi que le système de la communication gestuelle (Fitch, 2010). Grâce, notamment, aux travaux de McNeill (2009), les chercheurs en sciences cognitives commencent à identifier des connexions étroites entre gestes et langage, ouvrant la voie à l'étude d'un système intégré de communication.

Dans le cas du théâtre, comme le rappelle une citation célèbre d'Eugène Ionesco (1966): « Tout est langage au théâtre, les mots, les gestes, les objets. Il n'y a pas que la parole. » L'intégration du geste à la parole, voire leur substitution, y est une longue tradition et s'est fortement développée dans les années 60 sous la forme d'un théâtre gestuel et visuel. Il suffit de penser à certaines pièces de Peter Handke, au mime Marceau et à ceux qu'il a inspirés, ou encore au burlesque du geste de Jérôme Deschamps, en passant par les architectures corporelles des Mummenschanz.

La proximité phylogénétique entre l'homme et les primates non humains permet le développement de recherches comparatives sur les prérequis des caractéristiques nécessaires au langage débouchant sur l'hypothèse que ces propriétés seraient aussi présentes chez un ancêtre commun. À partir des données récentes de la psychologie comparée, de la primatologie et des neurosciences, nous proposons ici un éclairage sur la contribution de la communication gestuelle à la question de l'origine du langage. Depuis les travaux de Paul Broca au XIX^e siècle, on sait que le langage, avec le comportement moteur, est une des fonctions les plus latéralisées dans le cerveau. Autrement dit, les réseaux d'aires cérébrales qui contrôlent la parole sont situés préférentiellement dans l'hémisphère gauche. Aussi, les données en relation avec les asymétries structurales et fonctionnelles des hémisphères cérébraux seront décrites pour montrer leur impact sur les origines du langage. Dans ce contexte, la question est de repérer si les gestes communicatifs peuvent être considérés comme des précurseurs du langage.

GESTES D'EXPRESSION OU DE SIGNIFICATION ET USAGE DE LA PAROLE

L'usage de la parole ne peut être séparé de la communication gestuelle. On reconnaît facilement un piéton qui

téléphone par l'abondance des gestes qui accompagnent son propos avec un correspondant qui n'est pourtant pas présent dans son champ visuel. Ces gestes manuels co-verbaux, aussi appelés « co-paroles » (co-speech gestures), souvent spontanés, ne sont pas nécessairement utilisés de façon intentionnelle. Qualifiés d'expressifs, ils jouent un rôle important tant pour celui qui les produit que pour celui qui les perçoit dans le cadre d'une conversation de visu. Le recours à la communication gestuelle est également fréquent lorsque les humains indiquent avec des gestes la signification des mots qu'ils sont en train d'employer. Par exemple, ils rapprochent le pouce et l'index au moment où ils utilisent le mot « petit » (McNeill, 2009). Des systèmes de communication similaires seraient ainsi mis en jeu par la parole et les gestes (Xu et al., 2009). Pour soutenir l'idée de l'importance de la gestualité dans la communication humaine, on peut aussi évoquer la puissance de l'usage du langage des signes par des personnes mal entendantes. Celui-ci est aujourd'hui considéré comme un langage à part entière présentant des propriétés « phonologiques », morphologiques et syntaxiques, mais également sémantiques et pragmatiques qui sont équivalentes à celles de la parole.

SPÉCIALISATION HÉMISPHÉRIQUE POUR LE LANGAGE ET POUR LES GESTES COMMUNICATIFS ET NON COMMUNICATIFS CHEZ L'HOMME ET LE PRIMATE NON HUMAIN

Chez la plupart des humains, les principales fonctions linguistiques sont contrôlées par l'hémisphère gauche du cerveau. Ainsi, les zones périsylviennes comme le planum temporale appartenant à la région de Wernicke ainsi que le gyrus frontal inférieur comprenant l'aire de Broca, jouent un rôle déterminant dans les réseaux neuronaux complexes de traitement du langage. L'hémisphère droit joue, quant à lui,

un rôle crucial dans la gestion des activités paralinguistiques (Lindell, 2006), telles que le traitement des informations prosodiques de nature émotionnelle (Beaucousin *et al.*, 2007). Ces asymétries structurales sont considérées comme des marqueurs anatomiques de la spécialisation hémisphérique pour le langage (Vigneau *et al.*, 2006).

Des asymétries structurales du côté gauche, similaires à celles de l'homme, ont été rapportées pour le planum temporale (Gannon *et al.*, 1998) chez les chimpanzés. Les grands singes (bonobos, chimpanzés et gorilles) présentent une asymétrie hémisphérique gauche dans l'homologue de l'aire de Broca (Cantalupo & Hopkins, 2001).

Si le langage est nettement latéralisé sur le plan cérébral, qu'en est-il des gestes? La spécialisation hémisphérique gauche pour le langage a été historiquement considérée comme associée à la prédominance de droitiers, suggérant ainsi que la latéralité manuelle, à savoir la main préférentiellement utilisée dans les activités quotidiennes comme lancer une balle, est le marqueur de la latéralisation du langage. La réalité est plus complexe. En effet, si 96 % des individus droitiers montrent bien une spécialisation hémisphérique gauche pour le langage, en revanche chez la plupart des individus gauchers (70 %), l'hémisphère cérébral gauche est aussi dominant pour le langage (Knecht et al., 2000). Ce constat suggère que la préférence de la main (droite ou gauche) est un marqueur peu crédible de la latéralisation du langage. Il a été d'ailleurs récemment démontré que le langage et la latéralité manuelle (au sens de manipulation d'objets) pourraient être relativement indépendants l'un de l'autre (Ocklenburg et al., 2014).

En revanche, en ce qui concerne les gestes de communication, plusieurs études mettent en évidence une dominance de la main droite. Il en va ainsi du langage gestuel des personnes sourdes, des mouvements manuels produits simultanément avec la parole et des gestes produits par les jeunes enfants au cours du développement de la parole (voir la revue de questions de Meguerditchian *et al.*, 2011). Ainsi, chez les jeunes enfants, une préférence de la main droite a été mise en évidence plus précocement dans les gestes préverbaux comme le pointage que dans les activités de manipulation d'objets (Vauclair & Imbault, 2009).

Compte tenu des éléments qui viennent d'être présentés, la préférence de la main dominante pour les gestes communicatifs, et non pas pour les activités non communicatives, serait un marqueur de la latéralisation du langage et des asymétries structurales du cerveau liées aux domaines clés du système linguistique telles que les aires de Broca et de Wernicke.

RÔLE DES GESTES DANS L'ACQUISITION DE LA PAROLE CHEZ L'ENFANT

Il est intéressant de prendre en compte le développement de la communication gestuelle et celui du langage afin de vérifier si la préférence manuelle associée aux gestes communicatifs constitue un meilleur indicateur de la spécialisation hémisphérique pour le langage que ne le serait la préférence pour des manipulations d'objets. Kimura (1973) a été le premier à mettre en évidence, chez l'adulte, une préférence pour la main droite dans la production des gestes qui accompagnent la parole, par exemple, lors de l'expression d'un récit ou du rappel d'une liste de mots. Qu'en est-il alors pendant le développement humain? Plusieurs études concernant des enfants âgés de 1 et 2 ans ont montré que le degré d'asymétrie de leurs gestes communicatifs n'est pas corrélé à celui d'actions non communicatives, c'est-à-dire quand ils manipulent des objets (pour une synthèse, voir Vauclair et Cochet, 2013). Ces observations indiquent que le système responsable des actions purement motrices serait distinct du système contrôlant la communication disponible dans l'hémisphère cérébral gauche. Par

ailleurs, une asymétrie manuelle droite plus forte a été décrite pour différentes catégories de gestes communicatifs, comme le geste de pointage vers un objet, les gestes symboliques comme faire « non » avec la main ou encore l'agitation de la main pour saluer. Il en est de même pour les gestes conventionnels utilisés dans la langue des signes. De plus, cette asymétrie en faveur de la main droite pour communiquer est plus forte chez les individus que celle liée à des activités de manipulation d'objets, comme saisir un cube sur une table pour jouer.

Ainsi, ces résultats, associés à ceux concernant le rôle des gestes dans l'acquisition de la parole, suggèrent que l'émergence de la préférence manuelle pour les gestes communicatifs serait liée au développement de la spécialisation hémisphérique du langage. Dans cette perspective, plusieurs chercheurs, tels Iverson et Thelen (1999), ont avancé l'hypothèse d'un système bimodal unique dans l'hémisphère cérébral gauche qui contrôlerait la communication à la fois gestuelle et verbale.

Cette hypothèse est étayée par des études montrant l'influence des gestes sur la parole, comme sur certaines fréquences de la voix. Ces fréquences sont plus élevées lorsque les participants adultes produisent simultanément un mot (par exemple, le mot « stop ») et le geste qui lui correspond (main verticale, paume vers l'extérieur), par rapport à la seule prononciation du mot (Bernardis & Gentilucci, 2006). Ce lien entre les signaux verbaux et gestuels serait sous-tendu par leur valeur communicative, puisqu'aucune variation de fréquence n'est observée si le mouvement produit ou le mot prononcé ne sont pas corrélés. Chez les jeunes enfants âgés de 11 à 13 mois, la fréquence des vocalisations s'avère plus élevée lorsqu'ils pointent le doigt en direction de grands objets comparativement à de petits objets (Bernardis et al., 2008). Il faut en inférer que les bases cérébrales des relations geste-langage seraient, par conséquent, établies à des stades précoces de l'ontogenèse, sans doute même avant l'émergence de la parole.

COMMUNICATION GESTUELLE ET DÉVELOPPEMENT DU LANGAGE HUMAIN

Les travaux en psychologie du développement ont montré que les gestes communicatifs constituent le premier mode d'expression intentionnelle et référentielle du jeune enfant (voir la revue de questions de Vauclair et Cochet, 2013). Le jeune enfant est capable de transmettre par le geste un souhait ou une intention à un individu (i.e., propriété intentionnelle du geste). Il peut également orienter l'attention du partenaire vers un objet extérieur grâce à des gestes de pointage (i.e., propriété référentielle du geste). En outre, l'usage de ces gestes contribue de manière significative au développement de ses capacités cognitives qui sont elles-mêmes associées au développement du langage. Il a été démontré, par exemple, qu'au cours du développement du jeune enfant, l'âge d'apparition des premiers gestes communicatifs, ainsi que leur fréquence d'utilisation influençaient le développement ultérieur de ses capacités langagières comme la taille du vocabulaire mesuré à l'âge de 4 ans. De plus, en produisant des gestes communicatifs ou en réagissant à ceux-ci, l'enfant comprend leur effet direct sur son environnement, ce qui favorise ses interactions sociales. Ces interactions engagées par les gestes lui permettent de développer certaines capacités cognitives liées à la représentation et la compréhension des intentions d'autrui, ces capacités jouant un rôle majeur dans l'acquisition du langage. Ainsi, les gestes produits par l'enfant, en particulier les gestes de pointage, provoquent des commentaires de la part des adultes qui lui offrent du matériel linguistique adapté à une situation particulière, tant au niveau lexical que syntaxique (voir par exemple, Vallotton & Ayoub, 2010). La communication gestuelle, en influençant l'environnement social et linguistique de l'enfant, sert donc d'étayage au développement du langage.

Des données neuro-anatomiques chez de très jeunes enfants révélant des asymétries cérébrales, tant sur le plan structural que fonctionnel, soulignent l'existence d'une spécialisation hémisphérique gauche précoce pour le traitement de la parole (Dubois *et al.*, 2009). Toutefois, peu d'études concernant les corrélats anatomiques des gestes communicatifs produits par les enfants sont disponibles. En utilisant la méthode des potentiels évoqués, des auteurs (Sheehan *et al.*, 2007) ont cependant montré que le traitement des mots et des gestes mobilise des réseaux cérébraux similaires chez des enfants âgés de 18 mois.

LA COMMUNICATION GESTUELLE CHEZ LES PRIMATES NON HUMAINS

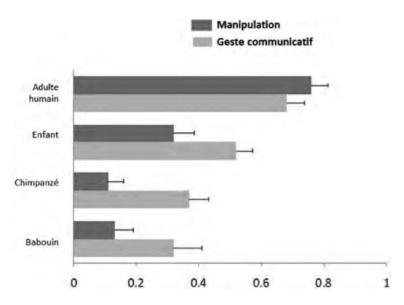
Les singes utilisent leurs mains et leur corps pour communiquer avec leurs congénères dans des contextes sociaux variés (voir Tomasello, 2008, pour une revue de la littérature). Par exemple, un chimpanzé peut lever le bras pour demander à un congénère de l'épouiller, lui donner une petite tape furtive pour l'inviter à jouer, frapper le sol pour le menacer, lui tendre la main pour se réconcilier après un conflit, ou, chez les juvéniles, étendre le bras pour quémander de la nourriture auprès de la mère. Ce type de gestes communicatifs a été décrit non seulement chez le chimpanzé, mais également dans de nombreuses espèces de primates non humains, avec des variantes spécifigues. L'exploration de ce système de communication, notamment à travers la production de gestes de pointage, a révélé d'étonnantes similitudes avec certaines caractéristiques clés du langage, comme (1) l'intentionnalité (i.e., transmission d'une intention à un individu en particulier), (2) la flexibilité d'apprentissage et d'usage (la taille et la nature du répertoire gestuel sont très flexibles et varient d'une population à l'autre), ainsi que des propriétés référentielles (i.e.,

orientation de l'attention d'autrui vers un objet extérieur, le « référent » : voir Meguerditchian *et al.*, 2011). L'étude de la latéralisation de ces gestes a porté sur des échanges communicatifs intraspécifiques (à titre d'exemple, les babouins frappent rapidement le sol avec une main pour menacer un congénère, les chimpanzés tendent le bras pour saluer un congénère) et interspécifiques (un singe tend le bras vers un expérimentateur pour quémander de la nourriture).

Pour la communication gestuelle, les études disponibles chez les primates non humains (babouins, chimpanzés, bonobos et gorilles) ont montré une prédominance de l'utilisation de la main droite pour les différentes catégories de gestes intra-spécifiques et de gestes de communication dirigés vers les humains (revue dans Meguerditchian et al., 2013). Comme c'est le cas pour les enfants humains, les préférences manuelles des gestes communicatifs des babouins et des chimpanzés sont indépendantes de la latéralisation pour des activités non communicatives. Une remarquable convergence apparaît dès lors entre les espèces de primates à propos de ces patrons de latéralité (voir Figure 1). Cette convergence indique un degré plus prononcé dans le choix de la main droite pour les gestes communicatifs, suggérant de la sorte une implication de l'hémisphère gauche pour la signalisation communicative. À noter que les adultes humains manifestent un choix de la main droite légèrement plus prononcé pour les manipulations que pour le geste communicatif. Cet effet pourrait être dû au fait que les gauchers testés dans cette étude utilisent leur main gauche pour les manipulations et pour le geste communicatif. Cela a comme conséquence de rendre non significative sur le plan statistique chez les adultes humains la différence apparemment inversée sur le graphique de la figure 1 (voir Cochet & Vauclair, 2012 pour des compléments de résultats).

Figure 1. Indices moyens de latéralité

(Choix préférentiel de la main droite) pour les gestes communicatifs chez 127 adultes, 37 jeunes enfants, 70 chimpanzés et 162 babouins comparés à la latéralité pour une tâche bimanuelle de manipulation (d'après Meguerditchian *et al.*, 2013). Ces indices moyens de latéralité sont tous positifs et reflètent le degré de prédominance des droitiers; ces préférences droites sont plus prononcées pour la communication gestuelle pour toutes les espèces testées, à l'exception des adultes humains (voir l'explication dans le texte ciavant).



Par ailleurs, les analyses des cerveaux de chimpanzés au moyen de l'imagerie par résonance magnétique ont révélé une association entre les asymétries dans les aires homologues de Broca et de Wernicke et les préférences manuelles pour les gestes de communication (Tagliatela *et al.*, 2008). Ce constat est très important quand on le compare à la latéralité pour des actions bimanuelles non communicatives chez les chimpanzés. Cette latéralité est plutôt associée aux asymétries neuro-anatomiques du cortex moteur primaire et pas à celles des aires homologues du langage chez ces pri-

mates. Ces résultats concernant les primates non humains sont en accord avec l'hypothèse d'un système gestuel communicatif latéralisé à gauche (pour une revue de questions, voir Hopkins et Vauclair, 2012).

UN LIEN ENTRE LA COMMUNICATION VOCALE ET GESTUELLE DÈS L'ORIGINE?

L'existence d'un système spécifique à la communication intentionnelle, latéralisé dans l'hémisphère gauche, a été illustrée chez le babouin et le chimpanzé par la mise en évidence de patrons spécifiques de préférences manuelles à droite pour la communication gestuelle. Ces asymétries gestuelles semblent être corrélées aux asymétries neuro-anatomiques cérébrales pour les zones homologues des aires du langage chez le chimpanzé. Un autre argument doit être évoqué: il s'agit de la présence de neurones miroirs dans l'aire F5 du cortex préfrontal chez le macaque. Cette découverte montre que des connexions neuro-motrices entre les mouvements de la main et de la bouche sont déjà présentes dans l'homologue de l'aire de Broca chez les singes comme les macaques (Arbib, 2005).

La synthèse des recherches sur les primates non humains permet d'esquisser un scénario hypothétique et relativement rudimentaire des différentes étapes phylogénétiques de l'émergence du langage et de sa spécialisation hémisphérique (Vauclair, 2004). D'un point de vue évolutif, on peut suggérer que les précurseurs de la spécialisation hémisphérique à gauche du substrat cérébral de la production du langage pourraient avoir émergé de la communication manuelle de l'ancêtre commun au babouin, au chimpanzé et à l'homme, il y a environ 30-40 millions d'années. Ce système inclut des connexions neuro-motrices entre la main et le système orofacial/vocal. Grâce à ces connexions mains-bouche, ce système serait alors devenu bimodal en intégrant progressi-

vement des vocalisations et des expressions oro-faciales intentionnelles dans le système gestuel au cours de l'évolution, et ce dès l'apparition de l'ancêtre commun au chimpanzé et à l'homme, il y a environ 5-7 millions d'années.

Au regard des avantages potentiellement sélectifs de la modalité vocale, comme la possibilité de communiquer sans voir le congénère (la nuit ou sur de longues distances), ce système bimodal se serait complexifié dans la lignée des hominidés pour évoluer vers le langage articulé moderne de l'homme sous la prédominance de la modalité vocale. Ainsi, les mouvements gestuels associés à la parole pourraient constituer la partie résiduelle, toujours active, de ce système bimodal ancestral.

Cette théorie d'un système communicatif intégré (vocal et gestuel) est cohérente avec les observations et les expériences rapportées plus haut chez l'adulte et l'enfant qui soutiennent l'hypothèse (a) d'un seul système intégré dans l'hémisphère gauche en charge à la fois de la communication vocale et de la communication gestuelle et celle (b) du rôle actif de la communication gestuelle dans le développement des habiletés linguistiques chez l'enfant.

Pour ce qui est de la production de signaux vocaux chez les non-pongidés qui est classiquement invoquée comme un précurseur de la parole, cette production est sous la dépendance de structures situées dans l'hémisphère cérébral droit. Ces structures du cerveau jouent un rôle très important dans le comportement et en particulier, dans diverses émotions (agressivité, peur: Meguerditchian *et al.*, 2011). Le déclenchement automatique de ces vocalisations est donc sous le contrôle des systèmes qui sont globalement comparables à ceux gérant les émotions chez l'homme.

Pour ce qui est de la communication intentionnelle gestuelle, les données comportementales concernant les biais de préférences manuelles, chez les pongidés et chez les non-pongidés (par exemple les babouins), laissent à penser que ces manifestations impliquent des structures cérébrales localisées

dans l'hémisphère gauche. Il faut toutefois noter que ce contrôle moteur n'implique pas *ipso facto* celui des vocalisations. Mais il existerait bien, chez ce lointain cousin, des éléments comme les neurones miroirs (mentionnés plus avant) qui pourraient être à l'origine de l'émergence de la parole.

PARLER POUR LIBÉRER LA MAIN

Ainsi, les arguments, et notamment ceux liés aux structures cérébrales en faveur de l'origine gestuelle du langage, semblent l'emporter sur ceux qui postulent une origine exclusivement vocale, comme le fait de pouvoir communiquer sans voir le partenaire, être rapide dans les échanges, etc. Toutefois, il apparaît nécessaire de conduire des recherches testant différentes espèces de primates, notamment les nonpongidés, pour lesquelles les données empiriques manquent cruellement. Les données ontogénétiques humaines confortent ce scénario d'une prédominance du gestuel sur le vocal, les gestes manuels communicatifs jouant un rôle critique dans le développement de la parole chez l'enfant.

Sur le plan de l'évolution de l'espèce humaine, on ne peut évidemment que proposer des scénarios plausibles (Corballis, 2010) pour rendre compte de cette intégration multimodale. Il est ainsi probable que, au cours de l'évolution ayant conduit à *Homo sapiens*, les mains ont été requises pour différentes activités comme l'usage d'outils et le transport d'objets avec, pour conséquence, le fait que le visage se soit trouvé de plus en plus fortement impliqué dans les activités de communication. La libération des mains a sans doute eu comme conséquence d'ouvrir pour les humains la possibilité d'expliquer leurs manipulations par la voix. Cette libération a conduit à la « révolution humaine », à savoir l'usage d'outils sophistiqués, de plus en plus « commentés » dans un cadre communicatif ou d'apprentissage et donc à un ensemble de pratiques symbo-

liques qui préfigurent l'émergence d'*Homo sapiens*. La transformation finale vers une parole autonome a pu être réalisée sous l'effet d'une invention soudaine et majeure, ou celui d'une mutation génétique. D'autres pressions vers la vocalisation, d'ordre pratique, ont été cruciales d'autant plus que l'usage de la parole est moins coûteux sur le plan attentionnel que celui de la gestualité. On peut, en effet, parler efficacement les yeux fermés ou encore en regardant une autre personne que son interlocuteur. La parole permet aussi la communication entre des interlocuteurs éloignés, durant la nuit ou quand le destinataire du message n'est pas visible.

Toutefois, en dépit de l'existence d'un système linguistique très élaboré, le visage et le corps, en particulier les mains, jouent un rôle primordial et complémentaire à la parole dans les communications humaines. D'ailleurs, si quelqu'un vous explique que ce que vous lui dites n'est pas ennuyeux, alors que ses paupières sont à demi ouvertes, ses sourcils relevés, ses épaules tombantes et qu'il a mis sa main sous son menton, vous inférerez le contraire. Autrement dit, vous aurez souvent plus confiance dans cette signalisation ancestrale que dans ces sonorités modernes que nous appelons les mots (Afraz, 2015). Si, dans les échanges communicatifs de l'homme moderne, le langage oral l'emporte sur la communication gestuelle, la communication non verbale reste donc présente et puissante. Le théâtre gestuel et visuel qui s'est développé parallèlement au théâtre de texte en offre de nombreux exemples. Mime et pantomime enrichissent bien évidemment le théâtre de texte et élargissent donc les possibilités sémiotiques humaines pour les puiser dans les répertoires de la communication habituelle tout en les magnifiant.

En conclusion, dans ces quelques pages, nous avons tenté de montrer combien les recherches comparatives qui portent sur la communication des primates humains et non humains contribuent à mieux comprendre le rôle des gestes dans l'émergence de la spécialisation cérébrale pour le langage et donc à mieux en comprendre l'origine.

Entre collage et installation : vers une nouvelle narration

Ruth Rosenthal et Xavier Klaine / Compagnie Winter Family Entretien avec Cédric Enjalbert

Fondateurs de Winter Family, Ruth Rosenthal et Xavier Klaine gardent un pied dans le monde de la musique et l'autre sur les scènes de théâtre. Leurs créations, qui mêlent la performance et la forme documentaire, portent une critique des excès du monde. Lauréats du Festival Impatience en 2011 pour une pièce intitulée *Jérusalem plomb durci*, rendant compte de la manipulation des individus en Israël, au sein de ce qu'ils nomment une « dictature émotionnelle ». Ce duo d'artistes associés au Centquatre/104 (Paris), créent ensuite la musique de *La Mouette*, mise en scène par Arthur Nauzyciel à la Cour d'honneur en 2012 et *No World/FPLL*. La performance présentée au Festival d'Avignon en 2015 donne lieu à l'édition d'un livre accompagné d'un CD (Dis/Voir, 2015).

Le couple de musiciens, qui réside à Tel-Aviv, prépare également la sortie d'un troisième album intitulé *South from Here*. Ils continuent d'enregistrer des musiques pour le théâtre, la danse ou le cinéma, et travaillent à l'élaboration d'un troisième spectacle de théâtre.

Rencontrés à l'occasion de la reprise de *No World/FPLL* à Paris, au Centquatre/104, Ruth Rosenthal et Xavier Klaine reviennent sur leur libre interprétation politique du monde contemporain et la perception que nous en avons, dominée par les archétypes et la dispersion de l'attention.

VERS UN THÉÂTRE DOCUMENTAIRE?

Cédric Enjalbert: Votre démarche est parfois qualifiée de « théâtre documentaire ». Est-ce juste et quelles sont vos sources d'inspiration?

Ruth Rosenthal: Nous collectons des situations, des images et des sons que nous agençons avec des outils techniques et parfois avec l'aide d'acteurs, de performeurs ou de danseurs. Plus qu'un spectacle de théâtre à proprement parler, nous imaginons une installation d'images avec des êtres vivants. Pour notre premier spectacle, Jérusalem plomb durci – voyage halluciné dans une dictature émotionnelle, nous avons collecté et restitué des images diffusées par les médias, enregistré des sons et réalisé des captations de célébrations nationales en Israël. Nous voulions faire ressentir au public le « frisson du sionisme » afin de montrer la manipulation propagandiste du régime israélien sur sa population. Sur le plateau, une femme – moi-même – présentait ces documents bruts, traduisant et mimant discours, cérémonies mémorielles, chants, postures et danses. L'idée était de trancher dans le vif du sujet pour couper court aux discours des intellectuels et des politiques, qui édulcorent la réalité israélienne et de mettre en scène un système que nous avons appelé « la dictature émotionnelle ».

Pour notre seconde création théâtrale, No World/FPLL, nous avons recueilli notre matière sur Internet. Nous l'avons organisée selon neuf items, qui sont autant de sphères effleurées dans le spectacle: beauté, social-démocratie, amour, femmes, nourriture, jeunesse, capitalisme, multiculturalisme, joie. Nous les traversons au cours du spectacle comme Dante franchit les neuf cercles de l'enfer dans La Divine Comédie. L'idée de cette traversée nous est venue après une visite chez Ikea. Dans ce lieu, la visite suit un chemin bien tracé, guidé dans les allées de la consommation. Elle commence par les pièces rêvées des vies que

nous pourrions avoir, elle se poursuit à l'étage inférieur par l'exposition de petits objets désirables que l'on peut cueillir, puis c'est le monde du vide et du rien, le hangar des cartons avant le passage aux caisses automatisées. Ce monde infernal de la consommation, du rêve à petit prix, de la captation du désir, est le nôtre et il n'y a aucun moyen de s'en extraire. En le présentant sans apprêts dans *No World/FPLL*, nous essayons de nous mettre à la place de l'enfant qui pointerait ce monde du doigt et dirait : « Le roi est nu ». Nous refusons le commentaire, mais nous croyons à l'importance de dire et de montrer l'évidence.

Xavier Klaine: Nous tirons une représentation de la confrontation entre différents mondes, différents univers contradictoires ou conflictuels. Les performeurs sur le plateau jouent eux-mêmes des archétypes, avec lesquels la salle réagit, différemment selon les lieux et le contexte. De ce conflit entre les stéréotypes naît un début de remise en question, ou du moins de questionnement. Notre point de vue réside non dans une thèse, mais dans la subjectivité d'un collage constitué de fragments de la réalité.

C.E.: Vos créations renvoient à l'expérience personnelle des spectateurs face à la multiplicité des écrans et des usages des réseaux de communication. Comment réagissent-ils à cet effet de miroir?

R.R.: Avec la navigation sur Internet, notre participation aux flux des réseaux sociaux et notre dépendance au téléphone, l'économie de l'attention a profondément changé. Nous sommes désormais pris dans un régime de dispersion, capables de répondre à un texto en poursuivant une conversation, alors que notre téléphone sonne et qu'une télévision diffuse des informations en continu, tout cela en dînant. Cette nouvelle façon d'être n'est ni bonne ni mauvaise. Mais elle nous transforme complètement. En avoir conscience

permet de la penser. Durant le spectacle, des situations, des conversations, des relations sont interrompues par des replongées dans l'image, l'écran, comme nous le faisons tous au quotidien. Nous aimerions faire ressentir au public l'embarras qu'il connaît lorsqu'il est seul face à ses écrans sur lesquels se mêlent sans hiérarchie toutes sortes d'images et d'informations, parfois séduisantes ou repoussantes, vulgaires, violentes ou tout simplement sans intérêt, mais qu'il regarde néanmoins par addiction, au risque d'entrer en contradiction avec sa conscience. C'est, par exemple, le cas lorsqu'on diffuse à la fin du spectacle une opération commerciale maquillée en entretien journalistique entre Zinedine Zidane et David Beckham, ou lorsqu'on diffuse l'intégralité d'un montage YouTube sur une pièce vocale de Purcell, devenu repère émotionnel de l'art vivant et objet de consommation culturelle. Cet embarras habituellement solitaire, qui n'est pas désagréable mais plutôt doux et familier, nous proposons de l'affronter collectivement.

X.K.: No World/FPLL provoque également un autre type de malaise lié à la confrontation à des discours qui ne correspondent à aucune réalité, qu'ils soient politiques, intellectuels ou artistiques. Ces discours vides s'échangent sans cesse dans tous les domaines, car le média l'emporte souvent sur le message lui-même. Une scène, par exemple, fait sourire le public, mais provoque aussi de la gêne: François Hollande et Angela Merkel en conférence de presse parlent chacun leur tour. Ils sont filmés. Sur leur visage se lit une incompréhension qui est en même temps comique et pathétique. Ils ignorent quelle posture adopter lorsque l'interlocuteur prend la parole. Cette impossibilité à s'entendre et à communiquer est la marque de nos sociétés libérales qui se prétendent multiculturelles. La déconnexion entre le discours des dirigeants, des élites et les réalités de la population est un fait dont s'emparent évidemment les mouvements populistes et les extrêmes politiques. Ne leur laissons pas le champ libre.

CONFRONTER LES MONDES POUR LES PENSER

C.E.: Vous refusez tout discours au profit du collage, l'installation à la représentation de théâtre proprement dite, les situations juxtaposées à la narration linéaire. Peut-on dire de votre démarche qu'elle s'inscrit dans la lignée situationniste?

X.K.: En un sens, oui. Nous partons du principe qu'il est impossible de « casser la machine » et qu'il faut donc travailler avec. Notre objectif est bien d'agencer des morceaux de réalité pour en souligner la subversion, de recomposer la mosaïque d'images qui nous entoure pour en tirer un nouvel agencement qui pose problème. Aujourd'hui, chacun est confronté à des sommes d'informations décontextualisées. La scène de théâtre permet de réintroduire une vision collective, mais qui n'est pas pour autant nécessairement unifiée, de ce monde. Elle est ce lieu qui permet de donner à voir une réalité dans laquelle les spectateurs peuvent se reconnaître, tout en la questionnant. Nous espérons rendre possible et publique une interrogation collective sur les contradictions du monde et de chacun. Par exemple, lorsque nous distribuons des *nuggets* dans la salle, nous invitons les spectateurs à partager avec nous un moment de convivialité et de plaisir. Mais nous savons que nous suscitons aussi un soupçon de gêne : d'abord le spectateur ne sait pas s'il doit réclamer sa part, puis il y a le plaisir coupable de manger de la junk food. Enfin, sur l'écran en fond de scène sont diffusées des séquences représentant indifféremment des chatons ou des images de massacres sur une musique nostalgique.

R.R.: Notre spectacle n'impose pas de hiérarchie selon une logique du sens. Sa logique est l'accumulation, la juxtaposition et la surimpression, comme sur Internet, où une photo de chaton peut, sans transition, côtoyer un discours

d'Angela Merkel, où la captation d'une conférence TEDx peut succéder à la diffusion d'une vidéo du Gangnam Style, chanson-chorégraphie virale qui a été vue des millions de fois. La seule différence tient à ce que cette juxtaposition est choisie et soumise à l'appréciation critique d'un groupe. Elle n'est pas totalement aléatoire ni solitaire.

C.E.: Vous dressez un panorama subjectif du monde contemporain. Pourquoi alors avoir fait de la disparition ou du retrait du monde le titre du spectacle: No World?

X.K.: Le monde tel qu'il nous apparaît est une « danse du simulacre », pour reprendre une formulation de Jean Baudrillard. Le philosophe montre que la réalité n'est pas perdue, occultée derrière une série de mondes virtuels et de représentations, mais qu'elle est précisément devenue elle-même une suite de simulacres, d'idoles, de fétiches produite par le monde consumériste. Avant de faire du théâtre, Marine Baudrillard nous avait proposé de travailler sur des enregistrements de son mari. Ce projet n'a pas abouti, mais nous y revenons par un autre biais aujourd'hui. Sur scène, deux performeurs pris par le rythme effréné du monde et obnubilés par leurs smartphones donnent corps à cette valse des simulacres en dansant sur des musiques populaires entre Gangnam Style, hip-hop, musique d'ascenseur et chant religieux, devant des images d'actualités, dans un nuage de vapeur et des lumières vaines.

R.R.: Nous auscultons dans le spectacle ce moment où le monde n'est plus qu'une représentation médiatisée de luimême. Cessons de vouloir le faire coller à notre image, en fantasmant une autre réalité ou un arrière-monde. Voyons ce qu'il est: une séduisante suite de simulacres.

C.E.: La seconde partie du titre du spectacle est un acronyme: No World/FPLL. Il renvoie au « Front popu-

laire de libération de la Lotharingie». Que vient faire cette entité politique dans la performance?

R.R.: Il s'agit d'une véritable question. Dans l'esprit « ludique-constructif » des situationnistes, adeptes du collage et de la « dérive » — dont Guy Debord fait une technique de « passage hâtif à travers des ambiances variées » propre à susciter des « effets de nature psychogéographique » —, nous nous demandons: peut-on parler de géographie sans être fasciste? Car très vite, dès lors qu'on aborde la question du territoire, on est soupçonné d'aborder celle des racines, en abordant celles des frontières, de vouloir introduire l'idée de leur fermeture. Parler du territoire est donc déjà tendancieux. Nous souhaitons contribuer à démonter ces mécanismes automatiques de pensée.

X.K.: La Lotharingie renvoie à une réalité historique: Lothaire, arrière-petit-fils de Charlemagne, constitue en son temps un territoire qui recouvre grossièrement le Luxembourg, une partie de l'actuelle Lorraine, de l'Allemagne, de la Belgique et des Pays-Bas. Nous avons activé cet idéal d'un territoire neuf, à partir duquel réinventer un monde, lors de soirées en Suisse romande et en Wallonie avec le conférencier, producteur et cinéaste wallon Guy-Marc Hinant. Il est l'idéologue du FPLL, porteur d'un mouvement invisible mais bien présent. Il rappelle d'abord, dans la conférence qu'il tient à propos de ce territoire, que tout le monde y est le bienvenu. La démarche que nous adoptons avec Guy-Marc a une dimension tout à fait sérieuse malgré son ton assez surréaliste. Nous essayons de partir d'un axiome géographique pour repenser le réel. Nous proposons un micro-territoire à partir duquel réfléchir : la Lotharingie, territoire de la non-propriété, de la nonesthétique des biens et du ciel «blaiteux» - contraction lotharingienne de «blanc» et de «laiteux». Qu'allons-nous en faire collectivement?

MISES EN INTRIGUES

Lorsque j'étais à l'université, à Paris, j'étudiais les enseignements du géographe d'origine ukrainienne Jean Gottmann [1915-1994]. Il demeure très peu connu en France, car il a émigré aux États-Unis en 1943 et a fait toute sa carrière à Harvard. Il a notamment inventé le concept de mégalopole et expliqué le monde à partir d'une approche en termes de géopolitique globale à travers deux notions: iconographie et circulation. Ce sont pour lui deux forces qui se nourrissent et s'opposent. Il opère une réorganisation «psychosomatique» de l'espace géographique, qu'il conçoit comme le jeu entre les forces de « circulation » et celles de « l'iconographie », autrement dit l'expression culturelle des sociétés. Ces ressources culturelles permettraient d'affronter les effets déstabilisants de la circulation. Il fournit des arguments contre les analystes prédisant, comme Samuel Huttington [1927-2008] 1, «un choc des civilisations » ou, comme Francis Fukuyama², «la fin de l'histoire», avec lesquels l'Amérique a remporté la guerre idéologique. Les théories désignant des ennemis de classes ou des ennemis civilisationnels paraissent tellement plus séduisantes et confortables pour l'esprit! Or, la pensée nuancée de Jean Gottmann s'oppose à cette façon de concevoir le monde. Le géographe identifie un monde plus global sans désignation d'un adversaire. Il est peu étudié car, encore aujourd'hui, les discours plus complexes sont devenus inaudibles. Espérer être partagé, repris, commenté est la première préoccupation, si bien que les formules à l'emporte-pièce sont préférées aux analyses en nuance.

C.E.: No World/FPLL a-t-il été présenté en Israël?

R.R.: Non, mais le projet est en discussion. Cependant, les questions abordées dans *No World/FPLL* ont du sens pour

^{1.} Samuel Huttington, Le Choc des civilisations, Paris, Odile Jacob, 1997.

^{2.} Francis Fukuyama, *La Fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris, Flammarion, 1992.

les Européens, elles en auraient beaucoup moins en Israël, même si les questions territoriales et d'identité sont évidemment très présentes. Les questions politiques liées à la définition de la sphère publique, à la social-démocratie ou au multiculturalisme, n'ont, par exemple, pas beaucoup de sens en Israël que nous voyons comme une dictature émotionnelle racialiste. L'État repose sur des communautés juives venues de partout, mais totalement formatées par l'identité israélienne exclusive et aveugle en premier lieu envers les Palestiniens qu'elle occupe et maltraite. Comme notre précédent spectacle Jérusalem plomb durci le montrait, les autres aspects de la culture n'ont aucune place pour exister et l'élite culturelle dont nous rions dans No World a de moins en moins de place et aucun pouvoir en Israël, où elle est au contraire dénigrée et attaquée par le régime. Les enjeux en Israël et en Europe sont très différents.

X.K.: Nous avons habité deux ans dans les quartiers populaires du sud de Brooklyn, où nous avons travaillé sur les sons de la ville, d'abord dans le cadre d'un projet soutenu par la Villa Médicis hors les murs, puis indépendamment. Je faisais des déménagements et Ruth travaillait dans un restaurant. Quand nous sommes revenus en Europe, la différence avec ce que nous avions vécu était flagrante. Nous avons essayé de mettre en scène leur plus grand dénominateur commun, le « Non-Monde », face auquel on ressent tous une forme d'embarras et de malaise.

C.E.: Quelles sont ces différences?

X.K.: Aux États-Unis, le système ultralibéral apparaît plus violent, mais il offre aussi plus de liberté individuelle. Il n'existe aucune volonté d'éduquer les gens selon des modèles prédéfinis. La violence des rapports sociaux n'est pas aplanie ou dissimulée par des discours politiques ou intellectuels formatant le réel, gommant ses aspérités. La

rencontre a réellement lieu, souvent brutalement et cruellement. Elle passe par le dollar, qui est un dénominateur commun, et peut-être le seul. La politesse, c'est le dollar, comme une poignée de main.

R.R.: Pour autant, il existe aux États-Unis aussi des problèmes sociaux terribles, bien sûr! Notre ambition est d'explorer la spécificité du monde occidental, qui est une forme de saturation. Dans nos social-démocraties européennes une couche de discours et de discours sur le discours s'ajoutent au flot d'informations en continue, d'images, de sollicitations qui nous vident et nous épuisent par trop de vitesse, trop d'indignation, trop d'excès. Nous essayons de prendre le temps d'y réfléchir ensemble en diffusant un pot-pourri de ces images qui retiennent quotidiennement notre attention.

INVENTER DE NOUVELLES FORMES DE NARRATION

C.E.: Vous abandonnez toute hiérarchie de l'information et toute narration, mimant en cela la logique du monde. Reste-t-il une place pour l'écriture de l'histoire, alors que nous sommes projetés dans un présent toujours plus éphémère, où différents niveaux de réalité sont en concurrence et où la conscience historique et critique se retire?

R.R.: Je me demande si l'écriture de l'histoire n'a pas été balayée par ces flux, si elle a encore un sens. Le temps manque pour l'écrire. Car les événements eux-mêmes sont pris dans le tumulte du présentisme. L'histoire est digérée très vite. Dans *Jérusalem plomb durci*, nous montrions ce qu'est le récit national, comment on l'écrit et comment on le choisit, ce qu'on transmet dans l'éducation, bref, le traitement politique qu'il subit. Dans *No World/FPLL*, nous montrons à quelle vitesse les événements sont assimilés et

oubliés, ajoutés au flux quotidien d'images et de sons qui nous séduisent et nous épuisent.

C.E.: Faites-vous du théâtre un geste politique?

X.K.: Non. Nous ne sommes pas des activistes et nos représentations ne relèvent ni du théâtre politique, ni d'une forme de militance ou de résistance.

R.R.: Dans Jérusalem plomb durci, nous montrions le mode d'éducation en Israël, notamment le lavage de cerveau des populations juives israéliennes, mais nous laissions au spectateur le soin de tirer ses propres conclusions d'un collage subjectif. De la même façon, dans No World/FPLL, nous réagissons à une question politique – comment composer avec les contradictions du monde social démocrate et consumériste auquel nous participons quotidiennement avec mauvaise conscience – mais selon une démarche artistique, et non en faisant un geste politique. La politique est un champ très restreint, beaucoup plus étroit que celui de l'art.

C.E.: Vous dressez un constat sombre, absurde et désabusé de ce monde « populiste, apocalyptique et fun », pour reprendre vos propres mots. Mais vous n'affichez pas personnellement de signes d'inquiétude. Pourquoi?

X.K.: Le monde va mieux. Le nombre de victimes de conflits est en baisse permanente et la pauvreté diminue, même si les inégalités grandissent. S'il peut nous arriver de ressentir une tristesse, elle tient à l'écart que nous vivons tous entre nos projets et nos actes, entre nos envies et notre idéal, parce que même les voix les plus critiques ne peuvent pas totalement échapper au système-monde qui crée des incongruités spectaculaires. Comment comprendre que des militants écologistes crient halte au capitalisme en diffusant

instantanément leur message depuis leurs iPhones, sur Facebook? Ces contradictions qui nous dépassent sont infiniment troublantes et difficiles à penser et à vivre, or nous les vivons tous. Substituons à l'inquiétude un solide sentiment critique face au monde.

R.R.: Tout ce qu'il est possible de rétablir, ce sont les notions des échelles dans l'action, en montrant qu'en dehors d'actes très précis et très limités, nous ne sommes plus capables d'agir sur le monde.

C.E.: Vos spectacles sollicitent beaucoup les spectateurs, en leur laissant une grande responsabilité dans l'interprétation des images qui leur sont présentées sans commentaires. Quelle a été leur réception?

X.K.: On a eu l'impression qu'une partie des spectateurs, plutôt les jeunes, aiment entendre parler du monde qui est le leur et qui ne leur fait pas peur. Il ne représente pas pour eux un danger ou un problème a priori et ils saisissent toutes les références. Ils sentent sans doute que notre démarche critique n'est pas cynique. Elle est une façon de prendre soin d'eux, en les invitant à avoir un regard sur leur environnement. En revanche, une autre partie du public pense ne pas appartenir au monde tel qu'il est dépeint sur le plateau, donc ils prennent le spectacle comme une leçon de morale. Or, il s'agit seulement de tendre des miroirs au public et à nous-mêmes. Lors de l'entrée du public, un jeune danseur noir dépose des dalles jaunes en forme d'étagère Ikea, tel un ouvrier au travail. Les spectateurs, notamment les jeunes, réalisent toujours que le spectacle a déjà commencé et observent avec attention et un peu de gêne alors que d'autres personnes, qui nous ont semblé appartenir à la bourgeoisie culturelle, continuent systématiquement de discuter entre eux, à voix haute, bien qu'ils aient physiquement perçu l'action. Le performeur parisien, star mondiale du breakdance, était choqué d'être à ce point trans-

parent dans une posture d'ouvrier. Si un homme blanc à la chevelure grise ou Isabelle Huppert réalisait la même action lors de l'entrée du public, on se demande si ces mêmes personnes auraient cessé leurs discussions, que la scène soit par ailleurs réussie ou pas. L'entrée du public était un laboratoire, on ne pensait pas que la réaction allait être aussi archétypale de l'invisibilité des minorités dans les lieux de culture. Il a été parfois douloureux pour les performeurs d'accepter de jouer avec ces archétypes. Ils nous ont imposé leurs limites qui ont construit le spectacle. Entendre plus tard ce danseur lire la lettre de candidature d'une directrice de théâtre de banlieue se vantant d'être proche des « populations » fait grincer quelques dents avisées. Tant mieux. Il faut « décoloniser les Arts » à commencer par les théâtres de banlieue, lieux d'impostures sociales dont nous sommes tous les acteurs. Ce spectacle est aussi une farce sur les élites culturelles, dont nous faisons sans doute partie. Autre exemple: la voix de ma sœur, aide à domicile, apparaît durant le spectacle. Elle décrit son travail de façon crue. Certaines personnes ont pensé que cette scène était « misérabiliste »... Or, nous ne décrivons pas la « misère » du monde, mais la réalité de ce travail, tout simplement. Y voir une quelconque forme de misérabilisme nous paraît élitiste et dangereux. On a voulu faire ressentir une forme de gêne, celle que nous ressentons tous plus ou moins face à ce monde. On a utilisé les mêmes méthodes que dans Jérusalem Plomb Durci. Il s'agit peut-être d'un théâtre documentaire des ressentis ou d'un théâtre documentaire « sensible » comme le dit Vincent Baudriller.

R.R.: No World/FPLL n'est pas du tout du théâtre radical, il n'y a rien de radical dans notre travail. Mais ce n'est pas non plus exactement du théâtre, même s'il a été présenté dans des lieux prévus pour le théâtre. Nous ne pensons pas notre travail à travers la catégorisation des spectacles vivants telle qu'elle est encore parfois pensée: danse, théâtre, performance, installation.

Ontologie des mondes imaginaires : l'exemple du théâtre

Marie-Laure Ryan

Il existe d'autres mondes, affirme le titre d'un livre récent de Pierre Bayard – d'autres mondes où vous êtes millionnaire, où Madame Bovary trouve le bonheur en épousant Léon, où les forêts sont habitées par des dragons et des licornes. Tout texte narratif (ce qui veut dire mimétique), que ce soit un roman, un film ou une pièce de théâtre, projette un monde, au sens « d'ensemble de tout ce qui existe ¹ ». Mais où ce monde existe-t-il? Comment existe-t-il?

Pour certains philosophes et physiciens qui adhèrent à l'idée que toutes les possibilités sont réalisées (Lewis 1986, Tegmark 2003; Rubenstein 2014), ces mondes existent objectivement. Mais sans devoir se prononcer à ce sujet, on peut affirmer qu'il existe d'autres mondes dans notre imagination.

Dans cet article, je propose d'appliquer la notion de monde, ainsi qu'une théorie inspirée par cette notion, la théorie des mondes possibles, à deux textes dramatiques qui peuvent être considérés comme des phares dans l'histoire du théâtre, la *Phèdre* de Racine et *En attendant Godot* de Beckett. Cette théorie a fait ses preuves en littérature, mais elle reste relativement peu explorée dans le domaine du théâtre.

^{1.} Selon la définition du Littré.

LA THÉORIE DES MONDES POSSIBLES OU REPENSER LES MONDES FICTIONNELS

La théorie des mondes possibles, dont l'application littéraire est représentée par Lewis 1978, Eco 1984, Pavel 1986, Rvan 1991, Ronen 1994, Doležel 1998 et Lavocat 2010, conçoit les mondes comme des entités décrites par des matrices de valeurs accordées à un système de propositions. S'il n'y avait que deux propositions, il y aurait quatre mondes, mais comme il y a une infinité de propositions imaginables, il y a une infinité de mondes. Selon une ontologie que je désignerai dans ces pages comme « classique », un, et un seul, de ces mondes possède pour ses habitants une propriété spéciale, la propriété d'actualité ou de réalité, ce qui veut dire la propriété de contenir des faits. Ce monde est entouré de mondes possibles mais non actuels, dont le statut ontologique peut être interprété de diverses manières: ces mondes peuvent correspondre à ce qui pourrait être ou avoir été; ou bien ils correspondent à nos représentations mentales, telles que nos croyances, désirs, et obligations. Ces représentations peuvent soit refléter, soit ne pas refléter le monde actuel, d'où leur valeur de vérité (pour les croyances) ou leur degré de satisfaction (pour les désirs ou obligations). Les mondes possibles mais non actuels peuvent aussi être conçus comme des mondes créés consciemment par l'imagination, comme le sont les mondes fictionnels du roman ou du théâtre. Bien que les mondes fictionnels soient théoriquement non actuels, ils inspirent un jeu de faire semblant par lequel le lecteur ou le spectateur se transporte en imagination dans ces mondes et les considère comme actuels. C'est ce recentrement ontologique qui rend possible l'expérience de l'immersion (Schaeffer, 1999; Ryan, 1991).

Mais les mondes fictionnels ne se limitent pas aux propositions que le texte présente comme des faits, c'est-à-dire comme des vérités constitutives du monde actuel du texte. Par le recentrement, le lecteur accède à un nouveau système sémantique, reposant sur un contraste entre un monde actuel et des mondes possibles mais non actuels, correspondant généralement aux représentations mentales des personnages. Ce système est plus qu'un monde, c'est un véritable univers. La capacité d'un texte de projeter un univers dépend de son degré de mimétisme, de sa capacité de présenter à l'imagination des êtres individualisés situés dans l'espace et le temps.

Dans la mesure où la théorie des mondes possibles définit les mondes comme des matrices de valeurs accordées à toutes les propositions imaginables, elle conçoit ces mondes comme logiquement complets. Cela veut dire que chaque proposition est soit vraie, soit fausse dans ces mondes. Il n'est pas difficile d'accepter que le monde actuel est logiquement complet, puisqu'il existe en dehors de tout texte ou d'acte d'imagination. En revanche, un texte ne peut spécifier qu'un nombre limité de propriétés; pour cette raison, certains théoriciens considèrent les mondes (ou univers) fictionnels comme fondamentalement incomplets (Doležel 1998). Je voudrais défendre au contraire l'idée que dans le cas d'un texte qui projette un monde classique, c'est-à-dire d'un texte fortement mimétique, le lecteur ou spectateur imagine ce monde selon un principe qui présuppose une certaine plénitude ontologique. Ce principe, que j'appelle le principe de l'écart minimal (inspiré par Lewis 1978), nous demande de nous représenter les mondes fictionnels sur le modèle de notre expérience du monde actuel, sauf dans les cas où le texte contredit ouvertement cette expérience. Par exemple, les mythes nous demandent d'imaginer Pégase comme un cheval ailé, et le principe nous permet de lui donner quatre jambes, une crinière, et une queue, mais si nous lui ajoutons des cornes, le principe sera violé, car il s'agirait d'un changement gratuit par rapport aux chevaux du monde actuel. Dans la mesure où les habitants du monde actuel sont ontologiquement complets, les personnages d'un monde textuel classique sont imaginés de la même manière. Nous

ne savons pas combien d'enfants avait Lady Macbeth, mais nous imaginons qu'elle a eu un nombre déterminé d'enfants, même si le texte ne précise pas ce nombre. De même, nous ne savons pas combien d'enfants avait le personnage historique de Cléopâtre, mais cela ne veut pas dire que Cléopâtre était un être ontologiquement incomplet.

Une condition fondamentale de « mondialité », terme par lequel je désigne la capacité d'un texte de projeter un monde, est la cohérence sémantique. La théorie des mondes possibles définit la possibilité comme le respect des principes logiques de la non-contradiction et du tiers exclu. Les logiciens affirment que quand la moindre contradiction s'introduit dans un système de propositions, on peut inférer n'importe quoi, et il devient impossible de construire un monde. Cette position présuppose une conception binaire de la mondialité: ou bien un texte projette un monde, ou bien il ne le fait pas. Mais un certain degré de contradiction n'empêche pas l'imagination de se représenter quelque chose. Dans une perspective cognitiviste, une notion de monde susceptible de se réaliser selon divers degrés me semble hautement préférable à la conception strictement binaire de la logique propositionnelle.

LE THÉÂTRE ET LA NOTION DE MONDE

Dans sa conception la plus courante, la notion de monde s'applique à des textes individuels et répond à la formule : *un monde, un texte, une histoire*. En postulant le monde comme indissociable du texte, cette formule reflète le culte de l'écriture qui caractérise la théorie littéraire de la seconde moitié du XX^e siècle ², un culte que j'appellerai l'esthétique textua-

^{2.} Les origines littéraires de ce culte sont plus anciennes, elles remontent au symbolisme et à Mallarmé.

liste. Selon cette esthétique, si on change un mot du texte, le monde sera différent.

Alors que l'esthétique textualiste conçoit le langage comme un objet de contemplation, la culture populaire conçoit le langage comme un moyen de transport pour l'imagination et valorise les genres qui reposent sur la faculté d'invention et de création de mondes, tels que la science-fiction et le fantastique (Wolf, 2012). Cette esthétique relâche les liens entre texte, histoire et monde, et il devient concevable d'accéder à un monde donné par des textes différents, telles que des adaptations ou traductions. La formule traditionnelle fait alors place à une esthétique de la pluralité qui permet les combinaisons suivantes (Ryan 2015):

Un texte, un monde, plusieurs histoires. C'est le cas de certains romans de réalisme magique qui grouillent de personnages, chacun contribuant avec sa petite histoire à une vaste tapisserie narrative qu'il serait impossible de résumer. L'unité de ces textes tient dans la réalité sociale et géographique qu'ils présentent à l'imagination. La pluralité des histoires se retrouve aussi dans les films à sketches, comme les récents *Cloud Atlas* (A. et L. Wachowski et T. Tykwer, 2012) ou *Babel* (A. González Iñárritu, 2006).

Un texte, plusieurs mondes, plusieurs histoires. Cette situation est représentée par ce qu'on pourrait appeler, avec Borges, les « récits aux sentiers qui bifurquent » ³. En s'appuyant sur la théorie des mondes possibles, on peut décrire ces récits comme l'exploration des divers mondes qui pourraient se réaliser à partir d'une situation commune, selon le hasard des circonstances ou selon les décisions des personnages. Par exemple, dans le film Cours, Lola, cours (T. Tykwer, 1998), la situation commune est un coup de téléphone de Manni à son amie Lola pour lui annoncer qu'il a perdu une somme d'argent qu'il doit à la mafia. Il sera tué par ses collègues s'il ne rend pas l'argent en 20 minutes. Lola fait trois

^{3.} Cette situation est décrite dans la nouvelle du même nom, mais elle n'est pas réalisée: l'intrigue reste strictement linéaire.

tentatives pour trouver l'argent, la première conduit à sa mort, la deuxième à la mort de Manni et dans la troisième, tout est pour le mieux dans le meilleur des mondes possibles, puisque Lola gagne la somme au casino, alors que Manni récupère l'argent perdu. Le cinéma présente de nombreux exemples de cette structure: par exemple, *Groundhog Day* (H. Ramis, 1993) et *Butterfly Effect* (E. Bress et J. Gruber, 2004).

Un monde, plusieurs textes, plusieurs histoires. Cette formule décrit la pratique culturelle de la transfictionnalité (Saint-Gelais 2011), qui consiste à reprendre un monde préexistant et à l'élargir par des suites, des préludes ou l'histoire de personnages secondaires. Quand le monde fictionnel s'élabore par des textes de médias différents – par exemple, roman, film, BD et jeux vidéo –, on obtient la narration transmédiale (Jenkins 2006), représentée par les empires commerciaux qui se sont développés à partir de *Star Wars, Le Seigneur des Anneaux* ou *Harry Potter*.

Dans la mesure où les deux premières situations existent au cinéma, qui dure environ deux heures, elles pourraient tout aussi bien être réalisées dans le cadre temporel du théâtre. L'extension au théâtre du troisième cas pose en revanche problème. Nous vivons une époque d'une extraordinaire activité transfictionnelle et transmédiatique. Aussitôt qu'un monde fictionnel capte l'imagination du grand public, il engendre des suites, des préludes, des adaptations, de la fan fiction, ainsi que des objets, comme des figurines, des t-shirts et des costumes qui permettent aux fans d'afficher publiquement leur attachement à ce monde. Mais le théâtre résiste à ce phénomène. Le théâtre grec et médiéval partageait son monde avec d'autres genres, comme l'épopée, et avec d'autres médias, comme la sculpture et la peinture, mais les œuvres dramatiques contemporaines restent largement à l'écart de ce pluralisme médiatique et narratif. Il existe certes des films qui inspirent des comédies musicales, comme The Lion King (Disney, 1994/I. Mecchi et R. Allers, 1997), et certaines pièces de théâtre sont adaptées en film (par exemple Amadeus [P. Shaffer, 1979/M. Forman,

1984]) ⁴, mais je ne connais pas d'exemple d'œuvre dramatique récente dont le monde se déploie dans une série de pièces de théâtre, comme le fait *Star Wars* au cinéma, ou qui connaisse un tel succès qu'elle inspire un empire médiatique. La résistance du théâtre contemporain aux phénomènes de transmédialité et dans une moindre mesure de transfictionnalité peut s'expliquer par les observations suivantes:

- Les phénomènes de transmédialité concernent surtout les textes à grande diffusion de la culture dite populaire. Le théâtre, art de la performance ancré dans des lieux et des moments déterminés, ne peut atteindre un public aussi vaste que les médias qui se multiplient en millions d'exemplaires.
- La plupart des mondes transmédiaux appartiennent aux genres de la science-fiction et du fantastique, genres hautement visuels dont les thèmes favoris sont le mouvement à travers l'espace, l'action physique et l'aventure, thèmes difficiles à représenter sur scène. Ces genres privilégient le monde aux dépens de l'intrigue, alors que le théâtre, limité dans ses capacités de varier le décor scénique, privilégie l'intrigue aux dépens du monde.
- L'intrigue théâtrale tend à être dominée par le fameux triangle de Freytag, qui décrit sa structure comme une montée de tension culminant dans une crise et se terminant par un dénouement. Cette structure n'est pas propice à la sérialité, le mécanisme typique des systèmes transfictionnels. Quand les héros meurent à la fin de l'intrigue, comme c'est le cas dans la tragédie, les possibilités de suites disparaissent avec eux.

^{4.} Les théoriciens de la narration transmédia (transmedia storytelling), dont Jenkins, insistent cependant sur la différence entre ce type de narration et l'adaptation. Pour cette raison, la Producer's Guild of America définit le transmedia storytelling comme la convergence d'au moins trois médias différents. Voir Hutcheon et O'Flynn 2013, p. 181.

On pourrait parler d'une tendance isolationniste du théâtre contemporain: il préfère créer son monde plutôt que de le partager avec d'autres médias. L'intention de se différencier du cinéma, plus particulièrement du cinéma hollywoodien, pousse par ailleurs le théâtre vers des formes de plus en plus expérimentales qui soulèvent la question de l'applicabilité de la notion de monde et de la théorie des mondes possibles. Comme l'a montré Philip Auslander (2015), le théâtre oscille entre deux pôles: le pôle mimétique de la représentation narrative et fictionnelle, et le pôle anti-mimétique de la pure performance. Les spectacles du pôle mimétique projettent une ontologie classique dont l'espace et le temps se prolongent au-delà de ce qui est montré sur scène, alors que les spectacles du pôle de la pure performance réduisent l'espace et le temps à l'ici et au maintenant occupés par le corps des acteurs. L'hypothèse de travail devient alors la possibilité d'envisager différents degrés de « mondialité », un degré maximal se rapportant au pôle mimétique, et un degré zéro se rapportant au pôle de la pure performance. Je me propose ici d'explorer cette possibilité en prenant appui sur la comparaison entre deux cas: d'une part, une pièce de théâtre présentant un monde de facture (doublement) « classique », Phèdre de Racine, d'autre part, une œuvre qui remet en question la notion de monde. En attendant Godot de Samuel Beckett.

PHÈDRE OU UN MONDE MIMÉTIQUE

Le monde de *Phèdre* incarne le pôle du mimétisme et de la plénitude ontologique. Temporellement et spatialement, ce monde s'étend bien au-delà de l'ici et du maintenant de l'action scénique. Il se divise en trois cercles concentriques. Le premier est l'espace représenté sur scène, qui ne correspond pas à un lieu déterminé, comme le serait une chambre privée, mais plutôt à un espace public abstrait où les per-

sonnages peuvent entrer et sortir selon une nécessité qui ne correspond pas aux besoins de la vie quotidienne, mais purement aux besoins de l'intrigue. Cet espace est traditionnellement conçu comme « l'antichambre d'un palais » (je dis traditionnellement, car le texte dit seulement que « la scène est à Trézène, ville du Péloponnèse » [42]); mais qu'est-ce qu'une antichambre, sinon un pur lieu de passage, ce qui n'est pas une chambre? Dans une perspective réaliste, il serait impossible d'expliquer que c'est dans le même espace, et de surcroît dans un espace où tout le monde peut entrer, que Phèdre avoue son amour à Hippolyte, qu'Hippolyte avoue son amour à Aricie ou que la nourrice Œnone suggère à Phèdre d'accuser Hippolyte de lui avoir fait des avances indécentes. Dans un tel espace scénique, l'observation de l'unité de lieu devient automatique, puisque cet espace n'est pas un lieu concret mais un non-lieu, un vide ontologique où tout peut se passer, sauf ce qui dépasse les limites de ce que le XVIIe siècle considérait comme le bon goût.

Le deuxième cercle du monde de *Phèdre* se situe au-delà de la scène, littéralement dans les coulisses ⁵. Ce cercle est le royaume du diégétique, c'est-à-dire de l'action narrée, par opposition au mimétique de l'action jouée. Comme l'écrivait Boileau, « ce qu'on ne doit point voir qu'un récit nous l'expose ». Il n'est pas permis qu'on verse le sang en scène, mais le récit de Théramène peut décrire dans ses détails les plus horribles la mort d'Hippolyte. Les événements de ce deuxième cercle forment une partie intégrante de l'intrigue, puisqu'ils se situent temporellement entre le début et la fin, et ils prennent par conséquent place dans des lieux où on peut parvenir en observant les règles de l'unité de temps, c'est-à-dire en moins d'un jour.

^{5.} L'analyse des œuvres théâtrales utilise couramment la distinction entre action (et espace de l'action) et « fable » (et espace de la fable), ce qui correspond à ces deux cercles.

Le troisième cercle est formé par la géographie de la Grèce antique et par toutes les histoires de la mythologie classique. Le principe de l'écart minimal nous dit que quand un texte mentionne un lieu du monde actuel, il entraîne dans son espace toute la géographie de ce monde. Quand, par exemple, Théramène mentionne «les deux mers que sépare Corinthe » (43), le spectateur peut imaginer que le monde de la tragédie comprend non seulement ces deux mers, mais le Péloponnèse, Athènes, Spartes et toutes les îles de la mer Égée. C'est ce qui permet à l'édition Larousse de Phèdre d'inclure une carte de la Grèce antique comme « outil de lecture » (192). Le texte de Racine est par ailleurs riche en allusions à des récits mythologiques. Ces récits ne sont pas présentés comme des fictions, mais au contraire, comme un passé historique dont l'influence joue un rôle déterminant dans l'intrigue. Le passé de leur famille pèse lourdement sur les personnages : par exemple, Hippolyte ne peut pas hériter du trône de Thésée parce qu'il est le fils d'une amazone, c'est-à-dire d'une étrangère; et il ne peut pas épouser Aricie, parce que les frères d'Aricie ont jadis pris les armes contre Thésée. Ce contexte mythologique et narratif place Phèdre dans une tradition de transfictionnalité encore très vivante à l'époque classique.

L'univers de *Phèdre* présente en outre un extraordinaire monde possible non actuel : je veux parler du monde contrefactuel que Phèdre imagine et décrit à Hippolyte dans la fameuse scène où elle lui avoue son amour (acte II, scène 5). Dans ce monde, ce n'est pas Thésée qui tue le Minotaure mais Hippolyte, et c'est Phèdre et non pas Ariane qui permet au héros d'échapper du labyrinthe en lui donnant un fil. Phèdre prend un plaisir si évident à l'élaboration de cette vision qu'Hippolyte en est profondément troublé : « Dieux! Qu'est-ce que j'entends? Madame, oubliez-vous / Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux? », à quoi Phèdre répond : « Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire, / Prince? Aurais-je perdu tout le soin de ma

gloire? » (80). Phèdre estime qu'elle ne s'est pas compromise, car elle n'a pas décrit le monde actuel, mais donné libre cours à son imagination. Mais plus tard dans la même scène, elle perdra complètement le soin de sa gloire et confessera son amour d'une manière qui ne laissera pas le moindre doute.

Il existe, d'un point de vue théorique, un quatrième cercle dont Racine ne fait pas usage, car les éléments de ce cercle ont la plupart du temps pour effet de créer une distance critique par rapport aux événements représentés sur scène, ce que Brecht appelait le Verfremdungseffekt (effet de distanciation). Ces éléments n'appartiennent pas à l'espace ou au temps de l'action principale, mais à un monde dans lequel l'action scénique est enchâssée, un monde dans lequel la fiction existe comme représentation et non comme réalité. L'attention à ce cercle requiert par conséquent un décentrement qui ramène le spectateur dans le monde actuel. Comme exemples d'éléments appartenant à ce cercle, on mentionnera: des voix venant de nulle part qui commentent l'action, comme dans certaines manifestations du chœur dans la tragédie grecque; des pancartes très visibles portées par des acteurs qui donnent des renseignements sur l'action représentée sur scène; un jeu d'acteur qui souligne la différence entre le personnage et l'acteur, ou encore des acteurs qui interpellent le public. Leur absence contribue à ancrer Phèdre dans le pôle mimétique.

EN ATTENDANT GODOT OU UN MONDE «TROUÉ»

Le cercle 1 d'*En attendant Godot* contient tout ce qui existe au-delà du doute dans le monde actuel du texte. L'espace scénique est moins abstrait que dans *Phèdre*. Il est décrit comme une « route à la campagne, avec un arbre » (6). Il y a aussi une pierre sur laquelle est assis Estragon. Alors que, dans *Phèdre*, l'action dramatique est entièrement soutenue par le dialogue, dans *Godot* les gestes

des personnages sont minutieusement précisés par les didascalies et font partie intégrale de l'action. Le texte parlé joue par contre un rôle moins important que dans *Phèdre*. Il est constitué par un dialogue incohérent, sautant arbitrairement d'un sujet à un autre.

Comme on l'a vu, le cercle 2 est constitué par les événements situés hors-scène qui jouent un rôle important dans l'action et qui sont racontés par les personnages. Dans Godot ce cercle est quasiment vide. Au premier acte, Vladimir et Estragon attendent Godot. Au deuxième acte, ils l'attendent toujours et on peut imaginer qu'ils continueront à l'attendre et que Godot ne viendra jamais. Il y a pourtant un semblant d'événement extérieur quand un jeune garçon entre en scène avec un message de la part de Monsieur Godot pour Vladimir et Estragon disant que Godot ne viendra pas ce soir. Cet événement se répète dans les deux actes (164, 344). Il présuppose un acte de communication hors-scène entre Godot et le garçon, un acte qui implique l'existence de Godot dans le cercle 2. Mais cette existence est mise en doute quand le garçon, dans le deuxième acte, affirme n'avoir jamais apporté de message la veille, une veille que le spectateur imagine correspondre à l'acte I. S'agissait-il d'un autre garçon, le garçon ment-il ou bien le monde de Godot enfreint-il le principe logique de la non-contradiction? Quoi qu'il en soit, on ne peut pas conclure que Godot existe dans le cercle 2, car au lieu de donner une interprétation de re à la déclaration du garçon selon laquelle il y a un Monsieur Godot qui lui dit de transmettre un message, on peut donner à cette déclaration une interprétation de dicto selon laquelle il existe un garçon qui affirme qu'il a un message de Godot. Si on adopte l'interprétation de dicto, il n'y a pas de garantie que Godot existe objectivement.

Un autre exemple de la vacuité du deuxième cercle est le fait qu'un personnage nommé Pozzo est aveugle dans l'acte II mais voit parfaitement dans l'acte I. Un tel changement d'état devrait être normalement causé par un événe-

ment situé temporellement entre l'acte I et l'acte II, mais le texte ne fait aucune allusion à un tel événement. Il ne se passe rien entre le premier et le deuxième acte, et le changement d'état est purement arbitraire. Rien en fait ne permet d'affirmer que l'acte II suit temporellement l'acte I, sinon la convention qu'en l'absence d'indications contraires l'ordre de présentation reflète l'ordre chronologique.

Le cercle 3, qui, je le rappelle, est formé par un contexte spatio-temporel qui s'étend au-delà de l'action, est lui aussi vide, ou presque vide. Alors que le monde de Phèdre s'appuyait sur une riche tradition mythologique, qui prenait pour les personnages la valeur d'un passé historique, Godot s'enferme dans une isolation ontologique presque totale. On peut compter sur les doigts d'une main les références à des entités qui existent hors de la pièce. Un certain nombre de lieux du monde actuel sont mentionnés, par exemple, le Vaucluse et la Seine-et-Oise, mais ces toponymes sont choisis pour leurs qualités sonores, et non pour leur référence géographique : preuve en est que dans la traduction anglaise, composée par Beckett lui-même, la Seine et la Seine-et-Oise (142) deviennent Forkham et Clapham (143). J'ai dit plus haut que quand un texte fictionnel mentionne un site réel, cette référence entraîne en principe toute la géographie du monde actuel dans le monde fictionnel. Mais ce principe n'opère pas chez Beckett: dans le monde de *Godot*, les noms de lieux sont de purs signifiants dépourvus de référent. Vers la fin de la pièce, il s'avère que l'espace se limite au plateau de la scène. Vladimir et Estragon se sentent en danger et cherchent à fuir le plateau, mais ils en sont incapables, car il n'y a pas d'ailleurs. Le monde ne se réduit pas seulement au plateau de la scène, il est littéralement un plateau, comme dans la cosmologie que la tradition associe au Moyen Âge. Quand Pozzo et Lucky quittent la scène, on entend un grand bruit : ils sont tombés du bord du monde. L'absence d'espace extérieur à la scène explique aussi la fin de la pièce. « Alors, on y va », dit Vladimir. « On y va »,

répond Estragon » (356). Mais les indications scéniques disent qu'ils ne bougent pas, et le rideau tombe. Quand il n'y a nulle part où aller, le mouvement est impossible.

De même qu'il n'y a pas d'espace qui permet le mouvement, il n'y a pas de temps qui permet le changement. Vladimir et Estragon ont toujours attendu Godot et l'attendront toujours. Ils se connaissent déjà au début de la pièce, mais les circonstances de leur rencontre sont non existantes car ils n'ont pas de biographies personnelles. Ils semblent de temps en temps avoir des personnalités distinctes, mais la plupart du temps, ils sont interchangeables, de sorte qu'on pourrait donner à Vladimir les réparties d'Estragon et viceversa. Ils ont certes un monde de croyances – que Godot existe et qu'ils doivent l'attendre -, mais au-delà de cette croyance, on ne peut rien dire d'eux. Ce ne sont pas vraiment des êtres humains, mais des allégories. Ils échappent par conséquent au principe de l'écart minimal, qui nous dirait de les imaginer sur le modèle des habitants du monde actuel, c'est-à-dire comme des créatures ontologiquement complètes.

Le statut allégorique de Vladimir et Estragon et la distance ontologique entre leur monde et le nôtre rendent superflu le recours au quatrième cercle, celui du *Verfremdungseffekt*, car le spectateur ne court pas le risque de s'immerger si profondément dans le monde d'*En attendant Godot* qu'il soit nécessaire de lui rappeler la différence entre la fiction et la réalité.

Phèdre occupe clairement ce qu'Auslander appelle le pôle mimétique, mais En attendant Godot est plus difficile à catégoriser: faut-il placer la pièce de Beckett à mi-chemin entre les deux pôles, en alléguant qu'elle projette un embryon de monde, un monde percé de trous logiques, mais qui maintient une certaine substance et demeure capable de susciter un certain degré d'immersion dans l'expérience existentielle des personnages, ou bien occupe-t-elle le pôle de la pure performance? Pour Vladimir et Estragon, il y a certainement un monde qui s'étend au-delà de la scène,

un monde où réside Godot, et dont le temps s'arrêtera peutêtre quand Godot arrivera, mais pour le spectateur qui doute de l'existence de Godot, il n'y a rien d'autre que le spectacle scénique et le dialogue des personnages, rien d'autre que l'ici et le maintenant. La pièce repose par conséquent sur un conflit entre l'ontologie « objective » du monde dans lequel vivent Vladimir et Estragon et leur conception privée de cette ontologie, qui retient les propriétés d'une ontologie classique: existence d'un monde actuel situé dans un espace et un temps continus, et possibilité de mouvement et de changement. C'est dans ce conflit entre l'ontologie privée de Vladimir et Estragon, qui leur donne un semblant d'humanité, puisqu'elle est aussi la nôtre, et celle du monde qu'ils habitent, que réside le caractère poignant, voire tragique de la pièce de Beckett. Dans Phèdre, au contraire, il n'y a pas de contradiction entre l'ontologie globale du monde et la manière dont les personnages se représentent cette ontologie; le tragique provient du conflit entre les désirs et obligations des divers personnages, ce qui rend impossible leur réalisation dans le monde actuel.

Par cette comparaison entre le monde de *Phèdre* et celui d'*En attendant Godot*, j'espère avoir démontré que l'utilité de la notion de monde, et plus particulièrement celle de la théorie des mondes possibles ne se limite pas au récit, leur domaine originel d'application. Je ne veux pas dire pour autant que l'ontologie que définit cette théorie s'applique à tous les textes théâtraux. Si l'ontologie classique décrit des genres aussi différents que la tragédie, la comédie, le théâtre de boulevard, l'opéra traditionnel et les comédies musicales, elle échoue, dans une proportion variable, avec les formes expérimentales que le théâtre a explorées depuis le XX^e siècle. Cet effort de renouvellement du spectacle, dont le théâtre de l'absurde constitue la manifestation la plus connue, mais certainement pas la seule, culmine dans le pôle de la pure performance et dans la subversion de la notion de monde.

Mais la théorie de mondes possibles n'en perd pas pour autant sa pertinence, car elle forme l'arrière-plan théorique par rapport auquel se profilent les ontologies alternatives du théâtre expérimental. Par un effet d'opposition, cet arrière-plan permet de comprendre et de décrire dans toute sa variété le champ du possible ontologique.

Le chœur sur scène. Dramaturgies du collectif, figurations du social

Thomas Hunkeler

Le chœur est de retour sur nos scènes. Organe clé et centre de gravité du théâtre antique, qui se trouverait selon Aristote à l'origine même des pratiques théâtrales occidentales, la forme chorale a fait un retour spectaculaire, depuis une bonne vingtaine d'années, dans le théâtre européen, tant sous la forme d'une intense réflexion théorique que de toute une série de réinventions scéniques 1. D'Ariane Mnouchkine à Einar Schleef, de Michel Vinaver à Elfriede Jelinek, de Wajdi Mouawad à Christoph Marthaler, le chœur s'est en effet avéré comme une ressource d'innovation essentielle du théâtre dit « postdramatique ² » à travers toute l'Europe. Corps pluriel et voix collective, force verbale en même temps que non verbale, le chœur lance un véritable défi à nos habitudes de perception et de compréhension. En remettant en cause le partage entre la scène et le public, il nous invite à redéfinir notre rôle de spectateur et à porter un nouveau regard sur l'interaction entre la scène et la salle.

^{1.} Sur l'actualité du chœur, voir notamment le numéro 76-77 (2003) de la revue Alternatives théâtrales consacré aux « Choralités »; Florence Fix et Frédérique Toudoire-Surlapierre (éds.), Le chœur dans le théâtre contemporain (1970-2000), Éditions Universitaires de Dijon, 2009; Genia Enzelberger et alii (éds.), Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater, Maske und Kothurn 2012.

^{2.} Hans-Thies Lehmann, Le Théâtre postdramatique, L'Arche, 2002.

LE CHŒUR OU LES ORIGINES DES FORMES THÉÂTRALES

Pour mieux saisir ce qui amène les créateurs, dramaturges et metteurs en scène à retrouver ou plutôt à réinventer le chœur pour le théâtre d'aujourd'hui, il est indispensable d'envisager cette entité héritée du théâtre grec classique sous l'angle de ce que Georges Didi-Huberman appelle la survivance des formes, donc selon le régime d'une logique qui privilégie la surdétermination des transmissions indirectes et détournées plutôt que la reconstruction d'une improbable détermination historique³. En effet, il faut bien reconnaître que nous sommes aujourd'hui définitivement coupés du monde qui a vu naître le théâtre antique sous le signe d'un culte dionysiaque et de festivités étatiques dont il ne nous reste, à côté de quelques œuvres, que des bribes textuelles et des traces archéologiques difficiles à recontextualiser 4. Que l'on ait perdu le traité que Sophocle aurait jadis consacré au chœur⁵ est sans doute emblématique du fait que le monde du théâtre antique a, lui aussi, irrémédiablement disparu. Toute tentative pour retrouver le chœur tel qu'il a été, en tant qu'organe vivant non seulement d'un théâtre, mais d'une société entière, est condamnée à échouer.

Cela ne veut pas dire qu'il nous est interdit de réinventer le chœur, tout comme ont osé le réinventer le théâtre humaniste de la Renaissance, l'Idéalisme et le Romantisme alle-

^{3.} Georges Didi-Huberman, L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg, Éditions de Minuit, 2002, passim.

^{4.} Voir Claude Calame, «Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance», in Simon Goldhill and Robin Osborne (éds.), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge University Press, 1999, p. 125-153.

^{5.} Voir Anastasia-Erasmia Peponi, «Theorising the Chorus in Greece», in Joshua Billings, Felix Budelmann and Fiona Macintosh (éds.), *Choruses, Ancient and Modern*, Oxford University Press, 2013, p. 15-34.

mands d'un Schiller ou d'un Goethe, ou encore les avantgardes théâtrales du XX^e siècle, de Max Reinhardt à Antonin Artaud. Manifestement, le chœur en tant que forme et figure théâtrale a su parler à celles et ceux qui ont fait du théâtre bien après les Grecs; cette entité pourtant si mal connue a su évoquer de nouvelles configurations vocales et scéniques à travers l'histoire du théâtre occidental. Que, ce faisant, elle soit entrée en résonance avec des pratiques chorales de cultures non occidentales, en Asie ou en Afrique (comme dans le théâtre indigène de Gorée) – le chœur se présente alors comme une sorte de constante anthropologique des cultures qui se donnent en spectacle – a sans doute aussi encouragé la réinvention du chœur sur scène⁶.

Essayons donc, à notre tour, de mieux comprendre les raisons qui ont pu amener le théâtre contemporain à reprendre à son compte cette forme qui, d'après Aristote, est à l'origine même du théâtre, de la tragédie aussi bien que de la comédie. Selon l'auteur de La Poétique, en effet, l'art dramatique serait né d'une part d'improvisation de « ceux qui conduisaient le dithyrambe » (pour la tragédie) comme de « ceux qui conduisaient des chants phalliques » (pour la comédie); mais c'est Eschyle qui serait à l'origine d'un mouvement plus général qui « diminua la partie du chœur» pour donner «le premier rôle au dialogue⁷». Dans l'optique d'Aristote, la naissance du drame est intimement liée à la diminution du rôle du chœur, une évolution que le Stagirite salue d'ailleurs explicitement, puisqu'il louera Sophocle d'avoir envisagé le chœur comme l'un des acteurs et donc une partie intégrante de l'action, contrairement à Euripide qui l'aurait au contraire gardé en tant qu'entité

^{6.} Martin Mégevand, «L'éternel retour du chœur», *Littérature* 131 (septembre 2003), p. 105-122.

^{7.} Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Seuil, 1980, p. 45 (49a9-22).

indépendante ⁸. Chez Aristote, le chœur a la principale caractéristique de n'apparaître que pour mieux disparaître : élément archaïque, il est en quelque sorte l'origine qu'il a fallu réduire ou du moins domestiquer pour que l'art dramatique ait pu naître. Et pourtant : comme l'a bien montré Martin Mégevand, le chœur s'est avéré, à travers les âges, un véritable « phénix des scènes occidentales », (ré)apparaissant dans des contextes divers et à des époques différentes et s'y épanouissant pour être ensuite refoulé plus ou moins rapidement, ressurgissant à nouveau ailleurs ⁹.

LE CHŒUR COMME LIEU

Pour mieux saisir l'intérêt du chœur par rapport au théâtre d'aujourd'hui, j'aimerais envisager dans un premier temps la spatialité qu'il déploie, en suivant une suggestion lancée par Schiller dans la préface de sa pièce *La Fiancée de Messine*. Lors de sa première au théâtre de cour de Weimar, le 2 avril 1803, la pièce avait en effet connu une réception mitigée. Saluée par des « vivat!» de la part des étudiants d'Iéna, elle fut au contraire reçue froidement par une bonne partie du public, à l'instar du poète romantique Clemens Brentano qui critiqua vertement cette pièce « minable, ennuyeuse, bizarre et ridicule » dont le chœur trop statique lui paraissait avoir l'effet de la « répétition de la moitié d'un Notre Père devant la communauté d'une église catholique 10 ». C'est sans doute la réception décevante de sa pièce et surtout de son chœur,

^{8.} *Ibid.*, p. 99 (56a25-32). Pour une critique acerbe de la conception aristotélicienne du chœur, voir Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, 2007, p. 50-51.

^{9.} Mégevand, art. cit., p. 106.

^{10.} Lettre de Clemens Brentano à Achim von Arnim d'août 1803, citée d'après Matthias Luserke-Jaqui, «Nachwort», in Friedrich Schiller, *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder. Ein Trauerspiel mit Chören*, Reclam Verlag, Stuttgart, 1996, p. 157 (nous traduisons).

dans lequel il avait mis tout son espoir, qui amena l'écrivain à rédiger en mai et juin 1803 son traité *De l'emploi du chœur dans la tragédie* 11 pour répondre à ses détracteurs.

C'est dans ce texte capital, mais aujourd'hui relativement peu connu, que le dramaturge décrit le chœur comme un « rempart vivant dont la tragédie s'environnerait pour se défendre de l'invasion du monde réel, et qui assurerait à son existence idéale la liberté poétique 12 ». La métaphore du « rempart vivant » employée ici par Schiller est intéressante à plus d'un titre. Historiquement, l'idée s'explique en effet par le refus que Schiller oppose à la tragédie des Français, auxquels il reproche de s'être complètement mépris sur l'esprit des Anciens en introduisant les unités de lieu et de temps, comme si le lieu, dit-il, était autre chose qu'un espace purement idéal et le temps autre chose que le déroulement continu de l'action. Le souci de Schiller, on le voit, est de protéger la tragédie par l'introduction délibérée de cet élément à la fois archaïque et défamiliarisant qu'est le chœur, dans le but d'éviter ce qu'il appelle « le naturalisme dans les arts 13 ». Le chœur est, aux yeux de Schiller, un instrument essentiel pour empêcher la dégradation du théâtre par une lecture à la fois prosaïque et illusionniste.

Arrêtons-nous un instant sur ce point. En envisageant le chœur comme un « rempart vivant », Schiller se souvient peut-être de ce que le mot « chœur » (choros) désignait d'abord dans la Grèce antique, à savoir le lieu où un groupe produisait des danses et des chants. C'est de ce lieu, plus tard appelé « orchestra », que l'appellation a migré vers le groupe lui-même, puis vers son chant ¹⁴.

^{11.} Nous citons le texte d'après l'édition, en traduction française, des Œuvres dramatiques de Schiller chez Ladvocat, Paris, 1821, tome V, p. 3-20.

^{12.} *Ibid.*, p. 11.

^{13.} Ibid. (traduction légèrement modifiée).

^{14.} Malika Bastin-Hammou, « Qui célèbre le chœur comique ? Les auto-références chorales en contexte d'invocation », in Sotirios Haviaras et Claude Jamain (éds.), *Du chœur antique aux choralités contemporaines, Atelier* 41 (2009), p. 17.

Dans ce sens, le chœur est en quelque sorte d'abord l'expression d'un lieu avant d'être celle d'un groupe. Voilà qui nous met en garde contre une idée souvent citée de Schlegel, qui veut voir dans le chœur le « spectateur idéal 15 » ou plus précisément «idéalisé», anticipant les réactions du public réel tout en les conditionnant. Pour Schlegel, qui s'avère ici un fidèle disciple d'Aristote et surtout d'Horace, le chœur antique avait en effet comme but principal de modérer « les impressions excessivement violentes ou douloureuses d'une action quelquefois trop voisine de la réalité »; en offrant « au spectateur véritable le reflet de ses propres émotions, [le chœur] les lui renvoyait adoucies par le charme d'une expression lyrique et harmonieuse, qui le transportait dans la région plus calme de la contemplation » 16. On ne manquera pas d'observer, à la lecture de ces quelques extraits, que les positions des deux penseurs s'opposent en un point précis: si le chœur est en effet médiateur pour Schlegel, il est d'abord obstacle pour Schiller. La différence est de taille : et Schiller insiste à plusieurs reprises, justement, sur les dimensions et l'importance du chœur qui forme, nous ditil, une « masse puissante rendue sensible » qui, « par sa large présence, s'empare des sens » 17.

Rappelons en outre que le chœur, dans le théâtre antique, est à la fois ce qui cadre et ce qui scande le spectacle: par le parodos, le chant d'entrée du chœur; par les stasima qui démarquent les épisodes; par la parabase, généralement située au milieu de la comédie; enfin par l'exodos lors de la sortie du chœur. Spatialement parlant, le chœur joue donc, si l'on veut, un rôle similaire à celui que jouera plus tard le rideau de scène cher au théâtre de ville: il articule l'espace théâtral en deux sphères distinctes, celle du public et

^{15.} August Wilhelm Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865, tome I, p. 113.

¹⁶ Ibid

^{17.} Schiller, op. cit., p. 16 (traduction légèrement modifiée).

celle des acteurs. Mais contrairement au rideau, le chœur reste présent et visible durant toute la pièce : dans la Grèce antique, il est composé, dans le cas des tragédies, de 12 à 15 personnes; dans le cas de la comédie, de 24. Ce qui représente un nombre à la fois élevé, notamment en comparaison de celui des acteurs (il n'y en avait habituellement que deux ou trois, jouant tous les rôles avec des masques), et peu important par rapport à la capacité d'accueil d'un théâtre comme celui de Dionysos, qui pouvait contenir entre 14 000 et 17 000 spectateurs 18. Il faut enfin se souvenir que dans le théâtre ancien, la parole du chœur se distingue formellement de celle des acteurs. Car si ces derniers s'expriment en dialecte ionien local, les chants du chœur en revanche sont en dialecte littéraire dorien. Si l'on ne sait pour ainsi dire rien de la dimension mélodique du chœur, on notera en tout cas que la forme métrique diffère aussi, entre une forme ressentie comme plus naturelle en rythmes iambiques pour les acteurs, et des formes plus élaborées mêlant iambes et dactyles pour le chœur. Du point de vue formel, la prise de parole du chœur se caractérise donc par un certain degré de musicalité et d'étrangeté, ou en tout cas d'artificialité, ce qui vient une fois de plus mettre en doute l'idée schlégélienne d'un chœur envisagé comme public délégué.

Pour Schiller, l'étrangeté produite à travers le chœur a un nom : la poésie, et une finalité : la liberté, comme il le souligne dans sa préface :

[L]e sentiment du spectateur, au milieu des plus vives émotions, doit conserver sa liberté; il ne doit pas être la proie des impressions qu'il reçoit; il faut qu'au contraire il puisse toujours se séparer distinctement de ce qu'il éprouve ¹⁹.

^{18.} Voir Hellmut Flashar, Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne, von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart, C.H. Beck, München, 2009, p. 9-24.

^{19.} Schiller, op. cit., p. 17.

Toutefois, dans la perspective développée par Schiller, le chœur est un instrument hautement paradoxal. En effet, il est conçu par l'écrivain à la fois comme une entité pathétique ayant, notamment grâce à sa dimension musicale, un impact majeur sur les sens du public, et comme une figure capable d'opérer une prise de distance réflexive auprès de ce même public, puisqu'il « calme l'action représentée », comme le dit encore Schiller, et empêche ce faisant toute identification immédiate du spectateur aux émotions représentées. Dans l'optique du dramaturge, ce mouvement d'abstraction du particulier au général, qui résulte de l'intervention du chœur, est ce qui fonde la liberté du spectateur et lui permet de passer de l'individuel au collectif.

ENTRE DISTANCE CRITIQUE ET CAPTATION DU SPECTATEUR

Les deux caractéristiques du chœur – sa puissance de captation pathétique d'une part, sa faculté à produire une distance critique de l'autre – ne s'articulent pas facilement; elles risquent même de nous apparaître, à nous modernes, comme passablement contradictoires. Car tandis que l'une semble appeler une réaction empathique du spectateur, l'autre au contraire semble encourager une posture de réflexion distanciée. Pour le dire de façon schématique, cette ambivalence préfigure la tension qui existe entre deux types de théâtre a priori opposés, bien que souvent mêlés dans la pratique: celui du théâtre épique brechtien et celui du théâtre de la cruauté d'Artaud.

Dans son essai intitulé *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière nous met cependant en garde contre un partage trop rapide entre deux grandes formules: la première qui cherche à «arracher le spectateur à l'abrutissement du badaud fasciné par l'apparence et gagné par l'empathie qui le fait s'identifier avec les personnages sur scène », la seconde

qui vise au contraire à abolir « la distance raisonneuse » et à soustraire le spectateur « à la position de l'observateur » pour faire de lui « l'être en possession de ses énergies vitales intégrales ²⁰ ». Comme le montre Rancière, il y a en effet un véritable « paradoxe du spectateur », qui anime ces deux positions prétendument opposées qui sont, chacune à sa façon, captives de la prohibition platonicienne du théâtre :

Le théâtre s'accuse lui-même de rendre les spectateurs passifs et de trahir ainsi son essence d'action communautaire. Il s'octroie en conséquence la mission d'inverser ses effets et d'expier ses fautes en rendant aux spectateurs la possession de leur conscience et de leur activité. La scène et la performance deviennent ainsi une médiation évanouissante entre le mal du spectacle et la vertu du vrai théâtre ²¹.

Pour sortir de cette impasse, Rancière propose de remettre en cause l'opposition figée entre regarder et agir, entre l'actif et le passif, en mettant en évidence ce qu'il appelle le « partage du sensible ²² » attaché au jeu de ces positions. L'émancipation du spectateur qu'il appelle de ses vœux commence, en effet, lorsqu'on comprend que regarder est aussi une action. C'est de cette manière qu'il faut entendre l'impératif que le philosophe lance au théâtre pour dépasser l'état de séparation de la scène et de la salle en acceptant qu'il y ait, entre les deux, ce que Rancière désigne, de façon volontairement vague, comme « une troisième chose » ²³ : un livre, une image, une performance, tout objet permettant la médiation.

Or le chœur est peut-être précisément un des objets capables de jouer ce rôle de médiation entre la scène et le public, entre la distance et l'identification. Le chœur, du

^{20.} Jacques Rancière, Le Spectateur émancipé, Paris, La Fabrique, 2008, p. 10.

^{21.} Ibid., p. 13.

^{22.} Ibid., p. 18.

^{23.} Ibid., p. 21.

moins tel que Schiller, soucieux de la liberté du spectateur, le conçoit, peut alors mener à un autre partage du sensible. Le « rempart vivant » du chœur, nous disait en effet Schiller, protège la tragédie du monde réel. Mais en même temps, ce « rempart » protège aussi la liberté du spectateur en prenant en charge, comme on va le voir, son appartenance communautaire. Pour donner réalité à une telle fonctionnalité, il faut toutefois abandonner l'idée, chère à Schlegel, de voir dans le chœur une sorte de spectateur idéalisé.

Dans le théâtre antique, on le sait, le chœur représentait la communauté face aux protagonistes isolés: celle des Perses, par exemple, face à Atossa, face à l'ombre de Darius, face à Xerxès. Dans ce sens, le chœur incarnait ceux qui, au sens fort du terme, sont toujours déjà là: les anciens, les vieillards, les mères – le groupe dans ce qu'il a de supra-individuel et de communautaire. Plutôt que de voir dans le chœur un spectateur idéalisé, il faudrait donc envisager le chœur sous la forme d'une participation déléguée, en précisant que dans la tragédie, c'est en tant que communauté bien plus qu'en tant qu'individu que le spectateur s'y voit projeté.

Pour le formuler autrement, c'est en situant le chœur *entre* les protagonistes sur scène et la masse du public que le théâtre antique produit deux effets concomitants sur les spectateurs : un effet d'identification et un effet de réflexion, touchant le spectateur tour à tour en tant qu'individu et en tant que membre d'une communauté. Et c'est précisément une telle ambivalence du chœur que Schiller recherche dans sa *Fiancée de Messine*, comme il l'avoue dans une lettre à son ami et confident Christian Gottfried Körner:

Au sujet du chœur, je voudrais encore remarquer que j'avais à représenter un double caractère en lui : à savoir un aspect généralement humain, quand il se trouve dans un état de réflexion calme, et un aspect particulier quand il est passionné et devient un personnage agissant. Dans la première qualité le chœur est pour ainsi dire hors de la pièce et se réfère par conséquent plus au spectateur. En tant que tel, il est dans une position supérieure par

rapport aux personnages agissants, mais seulement celle que possède celui qui est calme face à l'homme passionné: il se trouve en sécurité au rivage tandis que le bateau se débat parmi les flots. Dans la seconde qualité, en tant que personnage agissant lui-même, le chœur doit représenter tout l'aveuglement, la stupidité, le caractère buté de la masse passionnée, et il aide ce faisant à mettre en évidence les protagonistes ²⁴.

On voit ici s'esquisser, à propos du chœur, ce que Rancière appelle justement le partage du sensible compris comme un « système des formes *a priori* déterminant ce qui se donne à ressentir ²⁵ », c'est-à-dire un découpage qui conditionne notre expérience et, par conséquent, notre pensée. Dans une telle perspective, le chœur, du moins dans la forme double que Schiller cherche à lui donner, serait un instrument qui permet au spectateur de s'émanciper précisément dans la mesure où il lui rappelle le pouvoir qu'il a de reconfigurer à tout moment son adhésion ou sa prise de distance.

Cela dit, il ne s'agit pas ici d'idéaliser naïvement toute forme de chœur ou de choralité. On sait les destins contradictoires du modèle choral à travers l'histoire du théâtre, qui va des formes encourageant l'unanimisme émotionnel des masses à des figures de la polyphonie aptes à multiplier, à réfracter, à faire éclater la voix de l'individu. Le chœur peut être l'instrument d'une libération et d'une émancipation du spectateur, comme il peut être le vecteur d'une mise au pas du public. L'interprétation nietzschéenne ²⁶, qui fait pencher le chœur définitivement du côté dionysiaque, au détriment

^{24.} Lettre datant du 10 mars 1803, citée d'après Matthias Luserke-Jaqui, *op. cit.*, p. 162 (nous traduisons).

^{25.} Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La Fabrique, 2000, p. 13.

^{26. « [}N]ous pouvons nommer le chœur, sous sa forme primitive dans la tragédie originelle, l'image réfléchie de l'homme dionysien lui-même », Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Livre de poche, 1994, p. 81.

de toute dimension réflexive, me semble ouvrir la porte à une lecture trop unilatérale. Dans le théâtre antique, le chœur n'est pas l'instrument de la dissolution de l'individu, mais le lieu où se joue la représentation, au double sens esthétique et politique, de la communauté. Le spectateur peut s'y identifier en tant que membre de la communauté, tout comme il peut s'identifier, en tant qu'individu, au protagoniste du drame qui est joué.

TROIS TYPES DE CHŒUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN

Si la scène contemporaine connaît depuis quelques années un retour en force du chœur et, plus généralement parlant, des formes chorales, on notera cependant que cette réinvention ne s'est pas opérée sous une forme homogène ou selon une doctrine cohérente, mais au contraire à travers une large panoplie de concrétisations, plus ou moins théorisées, qui ne se situent d'ailleurs pas forcément dans la perspective d'une actualisation du chœur antique ²⁷. Ici, je me contenterai de distinguer schématiquement, selon la suggestion de partage qu'ils mettent en œuvre, trois cas de figure que l'on a pu rencontrer, ces dernières années, sur les scènes contemporaines, selon une typologie qui ne vise cependant pas à l'exhaustivité.

Relevons d'abord ce qu'on pourrait appeler le *chœur inté-gratif*, qui cherche à donner forme à une expérience communautaire conçue souvent comme pré-langagière. Au moyen de la musique et de la danse, et plus généralement à travers des mouvements corporels chorégraphiés, ce chœur propose l'expérience d'un être-ensemble harmonieux qui se

^{27.} Voir également Hajo Kurzenberger, *Der kollektive Prozess des Theaters. Chor-körper – Probengemeinschaften – theatrale Kreativität*, transcript, Bielefeld, 2009, en particulier p. 39-67.

décline sur un mode parfois utopique, mais souvent nostalgique. On peut penser ici aux chœurs du metteur en scène suisse Christoph Marthaler, nommé artiste associé au Festival d'Avignon 2010: par exemple au *Voyage de Lina Bögli* ou, plus récemment, à *Il stimulatore cardiaco* d'après Verdi, qui mettent en scène, à travers le chœur, un désir collectif d'harmonie marqué toutefois par une ironie qui peut se faire, selon les spectacles, plus ou moins mordante ²⁸.

Un autre type de partage est proposé par le *chœur* de type confrontatif qui vient s'adresser au public principalement à travers «l'axe du theatron» (Hans-Thies Lehmann). Le chœur est ici dans une posture de combat ou encore de revendication; en tant que collectivité, il vient provoquer le public en lui opposant une présence corporelle lourde. La présence du chœur tend alors à s'imposer au public sous la forme d'une masse physique et énergétique. On peut citer comme exemple particulièrement marquant de cette orientation le théâtre d'un Einar Schleef (1944-2001)²⁹, notamment sa mise en scène du Sportstück (Une pièce de sport, 1998) d'Elfriede Jelinek, qui constitue une attaque massive contre ce que Schleef appelle «l'amollissement et la décadence du théâtre bourgeois » 30. Un exemple plus récent est la mise en scène publique d'un texte d'Elfriede Jelinek à Vienne, en Autriche, à l'occasion du jubilé des 650 ans de l'Université, en juin 2015. La lecture publique, par un chœur de 118 femmes, d'un texte écrit par Jelinek (qui fut elle-même étudiante dans cette même université), a constitué l'un des moments clés des festivités. Sous le titre

^{28.} Sur l'esthétique de Marthaler et l'importance de la musique dans sa formation et ses mises en scène, voir *Christoph Marthaler, Annuaire suisse du théâtre* 73 (2011) édité par la Société Suisse du Théâtre à l'occasion de la remise de l'Anneau Hans-Reinhart en 2011.

^{29.} Voir Christina Schmidt, *Tragödie als Bühnenform. Einar Schleefs Chortheater*, transcript, Bielefeld, 2010.

^{30.} Einar Schleef, *Droge Faust Parsifal*, Suhrkamp Verlag, Berlin, 1997, p. 275 (nous traduisons).

Schlüsselgewalt ³¹, un terme qui désigne dans le droit de la famille le pouvoir de représentation entre conjoints, le texte est un réquisitoire contre l'exclusion des femmes de l'université. Sa performance publique, au sein même de l'université, présente une masse de voix à la fois étranges et étrangères au discours académique habituel pour revendiquer non seulement un droit d'accès égalitaire à l'espace de la science, mais un autre partage et une autre définition de l'espace académique.

Un troisième type, sans doute moins facile à cerner, pourrait être celui du *chœur autonome*. Sous ce terme, je propose de subsumer des formes chorales qui refusent d'être mises au service, soit d'une intégration, soit d'une confrontation avec le public, et qui se campent dans une posture d'autonomie aussi bien esthétique que politique face au public. Dans ce cas, le chœur est d'abord simplement un grand corps parlant, une agrégation de voix qui s'opposent sur scène à la voix individuelle du ou des protagonistes. Einar Schleef décrit ce type de chœur lorsqu'il note: « Il suffit que deux personnes disent un texte ensemble pour que s'amorce son détachement de l'expression individuelle, pour qu'il acquière son autonomie 32. » Ce chœur autonome est notamment présent dans les mises en scène de René Pollesch, dont la pièce Ein Chor irrt sich gewaltig (Un chœur se trompe énormément l'allusion au film d'Yves Robert, Un Éléphant ça trompe énormément est tout à fait voulue) de 2009 peut être tenue pour emblématique d'une mise en question radicale du chœur comme surface de projection politique 33. Chez Pollesch, le chœur joue au contraire avec de multiples positions

^{31.} Texte disponible sur www.elfriedejelinek.com dans la rubrique «Aktuelles».

^{32.} Einar Schleef, op. cit., p. 92.

^{33.} Voir Laurette Burgholzer, «"Ihr Chöre seid doch alle gleich! So selbstgewiss. Als würdet ihr für alle sprechen." Über Komik, (In-)Dividuum und Maske bei René Pollesch», in: Genia Enzelberger, op. cit., p. 103-114.

identitaires: dans Love/No love (2015) par exemple, une des pièces les plus récentes, il incarne tour à tour des individus ou des groupes sociaux sans qu'il soit possible de lui assigner une identité stable. Dans ce type de théâtre, le chœur devient un agglomérat de voix et de corps toujours changeant, toujours bougeant qui échappe à toute assignation de sens. Le chœur, chez Pollesch, n'est pas « sérieux »; et le spectateur est confronté à ce qui s'apparente par moments à une parodie de chœur, qui fait alors résonner des tonalités du théâtre de l'absurde.

Comme le montrent les trois types de réinvention du chœur que nous venons de passer en revue, la scène contemporaine est attirée autant par la capacité du chœur à produire par son discours une distance critique que par son aptitude, due avant tout à sa présence corporelle et à sa musicalité, à générer une adhésion empathique. Si le cas de Pollesch est le plus complexe et peut-être aussi le plus ambivalent, c'est que le chœur garde chez lui son caractère profondément paradoxal, forçant ainsi le spectateur à chercher un nouveau partage du sensible (Rancière) entre adhésion et distance, mais aussi entre une lecture politique et une interprétation ludique, voire parodique.

Dans les trois cas de figure, le recours au chœur mérite en tout cas d'être mis en évidence, car il ne va jamais de soi. Il faut gérer les personnes qui le composent, l'espace qu'il requiert, le travail chorégraphique et vocal qu'il présuppose. Le chœur demande en effet un important investissement en temps, énergie et moyens de la part du théâtre qui choisit de l'actualiser. Dans ce sens, le chœur et sa nouvelle présence sur scène doivent sans doute être lus comme un témoignage de l'urgence à repenser totalement le rôle du théâtre par rapport à la société, mais aussi celui du collectif et de son fonctionnement dans une démocratie en crise.

Bibliographie

Pouvoir, morale et séduction : questionner l'ordre du monde

Ces monstres qui rient: inadéquation émotionnelle et répulsion morale (Benoît Monin, Lauren M. Jackman)

- Jordan, A.H., Monin, B., Dweck, C.D., Lovett, B.J., John, O.P. et Gross, J.J. (2011). «Misery has more company than people think: Underestimating the prevalence of others' negative emotions». Personality and Social Psychology Bulletin, 37, pp. 120-135.
- Lang, P.J., Bradley, M.M., et Cuthbert, B.N. (1997). International Affective Picture System (IAPS): Technical manual and affective ratings. Technical Report. Gainesville, FL: The Center for Research in Psychophysiology, University of Florida.
- Szczurek, L.M., Monin, B., et Gross, J.J. (2012). «The Stranger effect: The rejection of affective deviants ». *Psychological Science*, *23*(10), pp. 1105-1111.
- Tsai, J. L. (2007). «Ideal affect: Cultural causes and behavioral consequences». *Perspectives on Psychological Science*, 2(3), 242-259.
- Zaki, J. & Ochsner, K. (2016). «Empathy». In Feldman-Barrett, L., Lewis, M., & Haviland-Jones et J. M. (éds.): *Handbook of Emotion*, 4th Edition. New York: Guilford.

Récits et fictions, croyances et raison

Récits, intrigues, fictions: aux limites de la narration historienne (Patrick Boucheron)

- Bloch, M. (1949). Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien. Paris : Armand Colin.
- Boucheron, P. (2011), « On nomme littérature la fragilité de l'histoire ». *Le Débat*, 165, mai-août 2011, pp. 41-56.
- Corbin, A (1998). Le Monde retrouvé de Louis-François Pinagot. Paris : Flammarion.
- Deluermoz, Q. et Singaravélou, P. (2016). Pour une histoire des possibles. Paris: Le Seuil.

- Ginzburg, C. (1979). «Traces. Racines d'un paradigme indiciaire», trad. franç. dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire* (1989). Paris: Flammarion. Rééd. Lagrasse, Verdier/poche (2011), pp. 218-294.
- Hartog, F.(2005). Évidence de l'histoire. Ce que voient les historiens. Paris : Éditions de l'EHESS.
- Jablonka, I L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales, Paris, Le Seuil, 2014.
- Le Roy Ladurie, E. (1975). *Montaillou, village occitan de 1294 à 1324*. Paris: Gallimard.
- Rancière, J. (1992). Les Noms de l'Histoire. Essai de poétique du savoir. Paris : Le Seuil.
- Veyne, P. (1971). Comment on écrit l'histoire. Paris : Le Seuil.

Interroger la mise en intrigue des croyances et des connaissances. Pour une sociogenèse des représentations (Alain Clémence)

- Banu, G. (2000). L'Homme de dos. Peinture, théâtre. Paris : Éditions Adam Biro.
- Butera, F. et Levine, J. M. (2009). *Coping with minority status.* New York: Cambridge University Press.
- Clémence, A. et Green, E.G.T. (2006). « Circulation et transformation de l'information scientifique : du récepteur de la vasopressine au gène de la fidélité ». In V. Haas (éd.), *Les savoirs du quotidien. Transmissions, appropriations, représentations (pp. 37-50).* Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Doise, W. (1993). Logiques sociales dans le raisonnement. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé.
- Duveen, G. et Lloyd, B. (1990). Social representations and the development of knowledge. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eicher, V., Clémence, A., Bangerter, A., Mouton, A., Green, E.G.T., Gilles, I. (2014). «Fundamental Beliefs, Origin Explanations and Perceived Effectiveness of Protection Measures: Exploring Laypersons' Chains of Reasoning about Influenza». *Journal of Community and Applied Social Psychology, 24*, pp. 359-375.
- Echebarria Echabe, A. & Gonzalez-Castro, J. L. (1998). «Social Memory: Macropsychological Aspects». In U. Flick (éd.), *The psychology of the social* (pp. 91-106). Cambridge: Cambridge University Press.
- Favret-Saada, J. (1977). Les mots, la mort, les sorts. Paris: Gallimard. Halbwachs, M. (1950). La mémoire collective. Paris: Atlan.

BIBLIOGRAPHIE

- Holton, G. (1982). L'invention scientifique. Themata et interprétation. Paris: Presses universitaires de France.
- Leyens, J.P. (1983). Sommes-nous tous des psychologues? Bruxelles: Mardaga.
- Laudan, L. (1977). La dynamique de la science, Bruxelles: Mardaga.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1986). *Les métaphores dans la vie quotidienne*. Paris : Éditions de Minuit.
- Lorenzi-Cioldi, F. et Clémence, A. (2001). «Group Processes and the Construction of Social Representations». In M.A. Hogg et S. Tindale (éds), *Blackwell handbook of social psychology: Group processes* (pp. 311–333). Oxford: Blackwell.
- Moscovici, S. (1976a). *La psychanalyse, son image et son public.* Paris: Presses universitaires de France (2^e éd.).
- Moscovici, S. (1976b). Social influence and social change. Londres: Academic Press.
- Moscovici, S., et Hewstone, M. (1984). « De la science au sens commun ». In S. Moscovici (éd.), *Psychologie Sociale* (pp. 539-566). Paris: Presses universitaires de France.
- Pillaud, V., Rigaud, D. & Clémence, A. (2015). «The Influence of Chronic and Situational Social Status on Stereotype Susceptibility». PLoS ONE, 10(12): e0144582. doi:10.1371/journal.pone.0144582.
- Schwarz, B. (1990). «The reconstruction of Abraham Lincoln». In D. Middleton & D. Edwards (éds), *Collective remembering* (pp. 81-107). Londres: Sage.
- Young, L. J., Nilsen, R., Waymire, K. G., Macgregor, G. R. et Insel, T. R. (1999). «Increased affiliative response to vasopressin in mice expressing the V1a receptor from a monogamous vole». *Nature*, 400, pp. 766-768.

Acteurs, jeu et fiction au travail: le sens du travail chez les cadres (Marie-Anne Dujarier)

- Bourdieu, P (1997). Méditations pascaliennes, Paris: Points Essais.
- Dujarier. M.-A. (2014). «Les représentations professionnelles en question. Le cas des intermédiaires dans les fusions-acquisitions », avec V. Boussard, *Sociologie du travail*, vol. 56, n° 2, juin, pp. 182-203.
- Burawoy, M. (Calderón J.A. trad.) (2008), «Le procès de production comme jeu », *Tracés* 1/2008, n° 14, pp. 197-219.
- Caillois, R. (1992). Les jeux et les hommes, le masque et le vertige. Paris : Folio Essais.

- Crozier, M. et Friedberg, E. (1992). L'acteur et le système. Paris : Le Seuil.
- Delchambre, J.-P. (2009), « Le jeu créatif comme modalité de l'expérience dans une perspective pragmatique élargie », *Recherches sociologiques et anthropologique*, 40-1.
- Dujarier, M.-A. (2015a). Le management désincarné. Enquête sur les nouveaux cadres du travail. Paris: La Découverte.
- Dujarier, M.-A. (2015b). Les cadres organisateurs à distance. Enquête quantitative et clinique. Paris : Éditions de l'APEC.
- Gaulejac de, V., Hanique, F., Roche, P. (dir) (2007). *La Sociologie Clinique. Enjeux théoriques et méthodologiques.* Paris : Erès, collection Sociologie clinique.
- Goffman, E. (1973). La mise en scène de la vie quotidienne. 1: La présentation de soi. Paris : Éditions de Minuit.
- Henriot, J. (1989). Sous couleur de jouer. La métaphore ludique. Paris : José Corti, Paris.
- Le Lay, S. (2013). « Des pratiques ouvrières ludiques aux dispositifs managériaux ludistes : vers une instrumentalisation du jeu dans le travail ». *La nouvelle revue du travail* nº 2.
- Marx, K. (2011). *Manuscrits de 1857-1858, dits « Grundrisse »*. Paris : Éditions Sociales/La Dispute.
- Pagès, M., Bonetti, M., Gaulejac de, V. et Descendre, D. (1979), L'emprise de l'organisation. Paris: Desclée de Brouwer, collection Sociologie clinique.
- Reynaud, J.-D. (1988). «La régulation dans les organisations : régulation de contrôle et régulation autonome ». *Revue Française de Sociologie*, n° 1, pp. 5-18.
- Rolo, D. (préface de Ch. Dejours) (2015). *Mentir au travail.* Paris : La Découverte.
- Roy, D. (trad. Briand, J.-P. et Chapoulie, J.-M.) (2006). *Un sociologue à l'usine. Textes essentiels pour la sociologie au travail.* Paris : La Découverte.
- Schwartz, Y. (2008). Expérience et connaissance du travail. Paris : Éditions sociales.

BIBLIOGRAPHIE

Petites histoires de trottoir. Les médiations du récit sur les marchés informels de Paris (Virginie Milliot)

- Beaud, S. et Weber, F. (1997). *Guide de l'enquête de terrain*. Paris : La Découverte/Syros.
- Geertz, Clifford (2003). *Le souk de Sefrou. Sur l'économie de bazar*. Paris : Bouchène.
- Granovetter, M.S. (1973). «The Strengh of Weak Ties», *American Journal of Sociology*, Vol 78, n° 6, pp 1360-1380.
- Cottereau, A. et Mahatar Marzok, M. (2012). *Une famille andalouse. Ethnocomptabilité d'une économie invisible.* Paris: Bouchène.
- Goffman, E. (2013 [1963]): Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements. Paris: Economica.
- Hannerz, U. (1983). Explorer la ville. Éléments d'anthropologie urbaine. Paris: Éditions de Minuit.
- Joseph, I. (1984). Le passant considérable. Essai sur la dispersion de l'espace public. Paris : Librairie des Méridiens.
- Lofland, L.H. (1998). The Public Realm: Exploring the City's Quintessential Social Territory. Hawthorne, NY: Aldine de Gruyter.
- Milliot, V. (2016). « Une intenable bureaucratie de la rue : les travailleurs sociaux face aux débordements des marchés informels » à paraître dans le n° 21 de la revue *Tsantsa*.
- Mitchell, J.C. (1966). «Theoretical Orientations in African Urban Studies». In Banton, M. (éd.), *The Social Anthropology of Complex Society* (ASA 4). Londres: Tavistock, pp. 37-68.
- Péraldi, M. (dir) (2001). Cabas et containers. Activités marchandes informelles et réseaux migrants transfrontaliers. Paris : Maisonneuve et Larose.
- Pétonnet, C. (1987). «L'anonymat ou la pellicule protectrice ». In *Le temps de la réflexion VIII (la ville inquiète)* pp. 247-261.
- Ricœur, P. (1990). Soi-même comme un autre. Paris : Le Seuil.
- Silguy de, C. (1996). *Histoire des hommes et de leurs ordures du moyen âge à nos jours*, Paris : Le Cherche Midi éditeur.
- Simmel, G. (1903). « Métropoles et mentalités ». In Grafmeyer, Y. et Joseph, I. (textes traduits et présentés par) (1984), *L'école de Chicago, naissance de l'écologie urbaine*. Paris : Aubier Montaigne, pp. 61-78.

Corps en présence

Le rire comme un élément essentiel de la communication sociale (Kai Alter)

- Beermann, U. et Ruch, W. (2011). «Can People Really «Laugh at Themselves?»—Experimental and Correlational Evidence». *Emotion.* 11(3), juin, pp. 492-501.
- Davila-Ross, M., Allcock, B., Thomas, C., et Bard, K.A. (2011). «Aping Expressions? Chimpanzees Produce Distinct Laugh Types When Responding to Laughter of Others. *Emotion*, 11(5), pp. 1013–1020.
- Kohler, K.J. (2008). « "Speech-smile", "Speech-laugh", "Laughter" and their Sequencing in Dialogic Interaction ». *Phonetica*, 28;65 (1-2), pp. 1-18.
- Provine, R.R. (2004). «Laughing, Tickling, and the Evolution of Speech and Self». *Current Directions in Psychological Science*, no 13, pp.215–218.
- Proyer, R.T., Wellenzohn, S. et Ruch, W. (2014). «Character and Dealing with Laughter: The Relation of Self- and Peer-Reported Strengths of Character with Gelotophobia, Gelotophilia, and Katagelasticism». *The Journal of Psychology*, jan.-fév., 148(1), pp. 113-32.
- Scott, S.K., Lavan, N., Chen, S. et McGettigan, C. (2014). «The Social Life of Laughter». *Trends in Cognitive Sciences*, déc., 18(12), pp. 618-20.
- Szameitat, D.P., Alter, K., Szameitat, A.J. *et al.* (2009a). « Differentiation of Emotions in Laughter at the Behavioral Level. *Emotion*, 9(3), pp. 397-405.?
- Szameitat, D.P., Alter, K., Szameitat, A.J. et al. (2009b). «Acoustic Profiles of Distinct Emotional Expressions in Laughter». The Journal of the Acoustical Society of America, 126(1), pp. 354-366.
- Szameitat, D.P., Kreifelts, B., Alter, K. *et al.* (2010). « It Is Not Always Tickling: Distinct Cerebral Responses During Perception of Different Laughter Types ». *NeuroImage*, 53(4), pp. 1264-1271.
- Szameitat, D.P., Darwin, C.J., Wildgruber, D. *et al.* (2011). «Acoustic Correlates of Emotional Dimensions in Laughter: Arousal, Dominance, and Valence». *Cognition & Emotion*, 25(4), pp. 599-611.
- Wild, B., Rodden, F.A., Grodd, W. et Ruch, W. (2003). «Neural Correlates of Laughter and Humour». *Brain*, oct., 126 (Pt 10), pp. 2121-38.

Yamey, G. (2001). «Torture: European Instruments of Torture and Capital Punishment from the Middle Ages to Present». *British Medical Journal* 323 (7308), p. 346.

Verbal, non verbal

Au commencement était le geste : de la communication des primates au langage (Jacques Vauclair)

- Afraz, A. (2015). «Head to Toe, In the Head». Proceedings of the National Academy of Sciences USA, 112 (49), pp. 15004-15005.
- Arbib, M.A. (2005). «From Monkey-like Action Recognition to Human Language: An Evolutionary Framework for Neurolinguistics». *The Behavioral and Brain Sciences*, 28, pp. 105-167.
- Beaucousin, V., Lacheret, A., Turbelin, M.R., Morel, M., Mazoyer, B. et Tzourio-Mazoyer, N. (2007). « FMRI Study of Emotional Speech Comprehension ». *Cerebral Cortex, 17*, pp. 339-352.
- Bernardis, P. et Gentilucci, M. (2006). «Speech and Gesture Share the Same Communication System». *Neuropsychologia*, 44, pp. 178-190.
- Bernardis, P., Bello, A., Pettenati, P., Stefanini, S. et Gentilucci, M. (2008). «Manual Actions Affect Vocalizations of Infants». *Experimental Brain Research*, 184, pp. 599-603.
- Cantalupo, C. et Hopkins, W.D. (2001). «Asymmetrical Broca's Area in Great Apes ». *Nature*, 414, p. 505.
- Cochet, H. et Vauclair, J. (2012). «Hand Preferences in Human Adults: Non-communicative Actions vs. Communicative Gestures». *Cortex*, 48, pp. 1017-1026.
- Corballis, M. (2010). « Did Language Evolve Before Speech? » In R.K. Larson, V. Déprez et H. Yamakido (éds), *The Evolution of Human Language: Biolinguistic Perspectives*. New-York: Cambridge University Press, pp. 115-123.
- Dubois, J., Hertz-Pannier, L., Cachia, A. *et al.* (2009). «Structural Asymmetries in the Infant Language and Sensori-motor Networks». *Cerebral Cortex*, 19(2), pp. 414-423.
- Fitch, W. T. (2010). *The Evolution of Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gannon, P.J., Holloway, R. L., Broadfield, D. C. et Braun, A. R. (1998). «Asymmetry of Chimpanzee Planum Temporale: Human-like Pattern of Wernicke's Brain Language Area Homolog». *Science*, 279, pp. 220-222.

- Hopkins, W. D. et Vauclair, J. (2012). « Evolution of Behavioral and Brain Asymmetries in Primates ». In M. Tallerman et K. Gibson (éds.), *Handbook of Language Evolution*. Oxford: Oxford University Press pp. 184-197.
- Ionesco, E. (1966). Notes et Contre-Note. Paris: Gallimard.
- Iverson, J.M. et Thelen, E. (1999). «Hand, Mouth and Brain: The Dynamic Emergence of Speech and Gesture». *Journal of Consciousness Studies*, 6, pp. 19-40.
- Kimura, D. (1973). «Manual Activity During Speaking: I. Right-handers». *Neuropsychologia*, 11, pp. 45-50.
- Knecht, S., Dräger, B., Deppe, M. *et al.* (2000). «Handedness and Hemispheric Language Dominance in Healthy Humans». *Brain,* 123, pp. 2512-2518.
- McNeill, D. (2009). *Language and gesture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lindell, A.K. (2006). «In Your Right Mind: Right Hemisphere Contributions to Language Processing and Production». Neuropsychology Review, 16, pp. 131-148.
- Meguerditchian, A., Cochet, H. et Vauclair, J. (2011). «From Gesture to Language: Ontogenetic and Phylogenetic Perspectives on Gestural Communication and Its Cerebral Lateralization». In A. Vilain, J.L. Schwartz, C. Abry et J. Vauclair (éds), *Primate Communication and Human Language: Vocalisation, Gestures, Imitation and Deixis in Humans and Non-Humans*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 89-118.
- Meguerditchian, A., Vauclair, J. et Hopkins, W.D. (2013). «On the Origins of Human Handedness and Language: A Comparative Review of Hand Preferences for Bimanual Coordinated Actions and Gestural Communication in Nonhuman Primates. *Developmental Psychobiology*, 55, pp. 637-650.
- Ocklenburg, S., Beste, C., Arning, L. et al. (2014). «The Ontogenesis of Language Lateralization and Its Relation to Handedness». Neuroscience & Biobehavioral Reviews, 43, pp. 191-198.
- Sheehan, E.A., Namy, L.L. et Mills, D.L. (2007). Developmental changes in neural activity to familiar words and gestures. *Brain and Language*, 101, pp. 246-259.
- Taglialatela, J.P., Russell, J.L., Schaeffer, J.A. et Hopkins, W.D. (2008). «Communicative Signaling Activates "Broca's" Homologue in Chimpanzees ». *Current Biology*, 18, pp. 343-348.

BIBLIOGRAPHIE

- Tomasello, M. (2008). *Origins of Human Communication*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Vallotton, C.D. et Ayoub, C.C. (2010). «Symbols Build Communication and Thought: The Role of Gestures and Words in the Development of Engagement Skills and Socio-Emotional Concepts During Toddlerhood». Social Development, 19(3), pp. 601-626.
- Vauclair, J. (2004). « Lateralization of Communicative Signals in Nonhuman Primates and the Hypothesis of the Gestural Origin of Language ». *Interaction Studies. Social Behaviour and Communication in Biological and Artificial Systems*, 5, pp. 363-384.
- Vauclair, J. et Imbault, J. (2009). «Relationships Between Manual Preferences for Manipulative Actions and for Pointing Gestures in Infants and Toddlers». *Developmental Science*, 12, pp. 1060-1069.
- Vauclair, J. et Cochet, H. (2013). «Ontogeny and Phylogeny of Communicative Gestures, Speech-Gestures Relationships and Left Hemisphere Specialization for Language». In R. Botha et M. Everaert (éds.) Oxford studies in the evolution of language: The evolutionary emergence of human language. Oxford: Oxford University Press, pp. 160-180.
- Vigneau, M. et al. (2006). « Meta-Analyzing Left Hemisphere Language Areas: Phonology, Semantics, and Sentence Processing». Neuroimage, 30, pp. 1414-1432.
- Xu, J., Gannon, P. J., Emmorey *et al.* (2009). «Symbolic Gestures and Spoken Language Are Processed by a Common Neural System». *Proceedings of the National Academy of Sciences USA, 106*, pp. 20664-20669.

Ontologie des mondes imaginaires: l'exemple du théâtre (Marie-Laure Ryan)

- Auslander, Ph. (2015). «Théâtre et performance : l'évasion de la représentation ». In C. Courtet, M. Besson, F. Lavocat, et A. Viala (éds.), *Corps en scènes*. Paris : CNRS Éditions.
- Bayard, P. (2014). Il existe d'autres mondes. Paris: Le Seuil.
- Beckett, S. (1952/1954). *En attendant Godot/Waiting for Godot.* Édition bilingue traduite du français par l'auteur. New York: Grove Press.
- Borges, J. L. (1957). «Le Jardin aux sentiers qui bifurquent », trad. P. Verderoye. J.L. Borges In *Fictions*. Paris: Gallimard, coll. Folio, pp. 109-122.
- Doleel, L. (1998). *Heterocosmica: Fiction and Possible World.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- Eco, U. (1984). The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts. Bloomington: Indiana University Pres.
- Hutcheon, L. et O'Flynn, S. (2013). *A Theory of Adaptation*. Londres: Routledge.
- Jenkins, H. (2006). Convergence Culture: Where Old and New Media Collide. New York: New York University Press.
- Lavocat, F. (éd.) (2010). La théorie des mondes possibles et l'analyse littéraire. Paris: CNRS Éditions.
- Lewis, D. (1978). «Truth in Fiction». *American Philosophical Quarterly*, 15, pp. 37-46.
- Lewis, D. (1986). On the Plurality of Worlds. Oxford: Blackwell.
- Pavel, T. (1986). Fictional Worlds. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Racine, J. *Phèdre* (1998). Édition présentée, établie et annotée par L. Giavarini et E.-M. Rollinat-Levasseur. Paris : Éditions Larousse-Bordas.
- Rubenstein, M.J. (2014). Worlds Without End: The Many Lives of the Multiverse, New York: Columbia University Press.
- Ronen, R. (1991). *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge, R.-U.: Cambridge University Press.
- Ryan, M.-L. (1991). *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory.* Bloomington: University of Indiana Press, 1991.
- Ryan, M.-L. (2015). «Texts, Worlds, Stories: Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept». In M. Hatavera, M. Hyvärinen, M. Mäkelä et F. Mäyrä (éds.), *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds.* Londres: Routledge, pp. 13-28.
- Saint-Gelais, R. (2011). Fictions Transfuges. La transfictionnalité et ses enjeux. Paris: Le Seuil.
- Schaeffer, J.-M. (1999). Pourquoi la fiction? Paris: Le Seuil.
- Tegmark, M. (2003). «Parallel Universes», *Scientific American*, mai, pp. 40-51.
- Wolf, M.J.P. (2012). Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation. New York: Routledge.

Liste des auteurs

Kai Alter est chercheur à la faculté de linguistique, philology et phonétique, laboratoire « Cerveau et langage » de l'Université d'Oxford, et à l'Institut de neurosciences de l'Université de Newcastle où il enseigne les neurosciences de l'audition. Ses travaux portent sur les processus langagiers analysés au niveau du mot, de la phrase ou encore du dialogue, sur le développement de la faculté de langage chez les patients malentendants, sur l'analyse des informations prosodiques et phonologiques et sur les processus de désambiguïsation lexicale. Il s'intéresse également aux processus auditifs du point de vue des mécanismes biologiques impliqués dans l'audition, et aux processus de segmentation du langage parlé en utilisant les méthodes électrophysiologiques (EEG) et d'imagerie cérébrale (IRMf). Il a publié une centaine de publications, dont 55 dans des revues scientifiques à comité de lecture, parmi lesquelles: Yue J. Bastiaanse R. Alter K. (2014), « Cortical plasticity induced by rapid Hebbian learning of novel tonal word-forms: Evidence from mismatch negativity ». Brain and Language. 139C:10-22; Wildgruber D, Szameitat DP, Ethofer T, Brück C, Alter K, Grodd W, Kreifelts B. (2013) Different types of laughter modulate connectivity within distinct parts of the laughter perception network. PLoS One. 8(5):e63441; Szameitat DP, Darwin CJ, Wildgruber D, Alter K, Szameitat AJ (2011) Acoustic correlates of emotional dimensions in laughter: arousal, dominance, and valence. Cognition and Emotion 25, 599-611.

Mireille Besson est directrice de recherche au CNRS et travaille au Laboratoire de neurosciences cognitives, CNRS et Aix-Marseille Université. Elle étudie les relations entre cerveau, langage et musique. En particulier, elle s'intéresse à la plasticité cérébrale et à l'influence de l'apprentissage de la musique sur la perception et la compréhension du langage (langue maternelle et langues étrangères) chez l'enfant et chez l'adulte. Quelques publications: Chobert, J., Francois, C., Velay, J.-L., et Besson, M. (2014), «Twelve months of active musical training in 8 to 10-year-old children enhances the preattentive processing of syllabic duration and voice onset time », Cerebral Cortex 24, 956-967; Besson, M., Chobert, J. & Marie, C. (2011), «Transfer of training between music and speech: common processing, attention, and memory », Frontiers in Psychology, doi: 10.3389/fpsyg.2011.00094). Elle a dirigé avec Catherine Courtet, Françoise Lavocat et Alain Viala, Corps en Scènes, chez CNRS Éditions (2015).

Patrick Boucheron, ancien élève de l'École normale supérieure de Saint-Cloud, agrégé d'histoire, ancien membre de l'Institut universitaire de France, a été professeur d'histoire du Moyen Âge à l'Université de Paris I-Panthéon-Sorbonne. Il est actuellement professeur au Collège de France, chaire «Histoire des pouvoirs en Europe occidentale, XIIIe-XVIe siècle». Depuis sa thèse de doctorat d'histoire consacrée à Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan aux XIVe et XVe siècles (École française de Rome, 1998), il a consacré de nombreux travaux à l'histoire urbaine de l'Italie médiévale. Chroniqueur régulier à France culture, il participe à différents festivals littéraires, et notamment au Banquet du Livre de Lagrasse chaque année. Il est également conseiller éditorial aux éditions du Seuil pour la collection «L'Univers Historique». Il a, par ailleurs, consacré plusieurs travaux à l'épistémologie et à l'écriture de l'histoire. C'est aussi dans cette perspective que se situent ses derniers ouvrages: Léonard et Machiavel (Verdier, 2008), Faire profession d'historien (Publications de la Sorbonne, 2010), L'entretemps. Conversations sur l'histoire (Verdier, 2012), Conjurer la peur. Sienne 1338. Essai sur la force politique des images (Le Seuil, 2013).

Yan Brailowsky est maître de conférences à l'Université Paris Ouest - Nanterre - La Défense et Secrétaire de la Société Française Shakespeare. Il travaille sur les prophéties dans le théâtre de la Renaissance, sur l'histoire de la Réforme, et sur les liens entre genre et politique. Il est l'auteur d'études sur *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (PUF) et *Le roi Lear* (SEDES), et a codirigé plusieurs ouvrages sur la littérature et l'histoire anglaise des XVI^e et XVII^e siècles.

Alain Clémence est professeur en psychologie sociale et membre du Laboratoire de psychologie sociale de l'Université de Lausanne. Il travaille notamment sur les représentations sociales; sur le lien entre croyances et connaissances; sur la diffusion, la transformation de l'information et les rumeurs; sur le lien entre l'identité sociale et les relations entre groupes; sur les violences, la peur et la demande de protection. Quelques publications : Lorenzi-Cioldi, F., & Clémence, A. (2001), «Group processes and the construction of social representations ». In: Hogg, M.A. & Tindale, S. (Eds), Blackwell handbook of social psychology: Group processes, Oxford: Blackwell; Clémence, A. (2001), «Social positioning and social representations », In K. Deaux & G. Philogène (Eds), Representations of the social: Bridging theoretical traditions. Oxford: Blackwell; Staerkle, C. & Clémence, A. (2004). «Why People are Committed to Human Rights and Still Tolerate Their Violation: A Contextual Analysis of the Principle-Application Gap », Social Justice Research, 17, 389-406; Green, E. G. T., & Clémence, A. (2008). «Discovery of the faithfulness gene: a model of transmission and transformation of scientific information», British *Journal of Social Psychology*, 47, 497-517.

Catherine Courtet est coordinatrice scientifique au département sciences humaines et sociales de l'agence nationale de la Recherche. Elle a été responsable du Programme environnement de l'Association Descartes, puis du Groupement d'intérêt scientifique GEP Environnement (CNRS, CIRAD, CEMAGREF, INRA). Elle a été coordinatrice scientifique du département Sciences humaines et sociales, ainsi que responsable du volet recherche du Plan national Santé Environnement et du Plan Santé Travail (2004) pour la Direction de la Recherche, au ministère chargé de la Recherche. Elle a également mis en place et animé de nombreux programmes de soutien à la recherche en sciences humaines et sociales. Elle a dirigé (avec Michel Gollac) l'ouvrage Risques du travail, la santé négociée, éditions La Découverte (2012) et avec M. Besson, F. Lavocat et A. Viala, Corps en Scènes, chez CNRS Éditions (2015). Elle a initié avec Paul Rondin les «Rencontres Recherche et Création » organisées depuis 2014 par l'ANR et le Festival d'Avignon.

Anne Deneys-Tunney est ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay-aux-Roses et ancien chercheur de l'Institut universitaire européen de Florence (Italie). Elle est actuellement professeur titulaire à l'Université de New York. Elle a publié de nombreux articles et ouvrages consacrés au corps, aux relations entre littérature et philosophie, en particulier au XVIII^e siècle, à la pensée du féminin, à la technique et à la relation Nature/Culture. Elle a publié récemment *Un Autre Jean-Jacques Rousseau* (PUF, 2010) et *Philippe Sollers ou l'Impatience de la pensée* (PUF, 2011). Elle est également critique et metteur en scène de théâtre, membre permanent du Laboratoire de mise en scène expérimentale du Lincoln Center à New York, «The Lab». Elle a mis en scène et chorégraphié une quinzaine de pièces de théâtre.

Marie-Anne Dujarier est sociologue du travail, maître de conférences à l'université Sorbonne-Nouvelle (Paris III) et membre du Laboratoire interdisciplinaire pour la Sociologie Économique (LISE, UMR CNAM/CNRS). Ses travaux portent sur les transformations des formes d'organisations, de prescriptions et de résistances dans le capitalisme néo-libéral, avec une attention portée à l'activité comme opérateur de sens et de santé. Elle a notamment publié *L'idéal au travail* (P.U.F., 2006 et 2012), *Le travail du consommateur* (La Découverte, 2008 et 2014) et *Le management désincarné. Enquête sur les nouveaux cadres du travail* (La Découverte, 2015).

Journaliste, **Cédric Enjalbert** est rédacteur au mensuel francophone *Philosophie magazine* et responsable éditorial de son site Web (www.philomag.com). Il suit l'actualité du spectacle vivant, notamment, pour des revues critiques, dont LesTroisCoups.fr.

Thomas Hunkeler est professeur de littérature française à l'Université de Fribourg (Suisse), président de l'Association suisse de Littérature générale et comparée, et président de la Commissions d'experts de *Pro Helvetia*,

fondation suisse pour la culture. Spécialiste de Beckett, il a consacré de nombreuses études à la littérature de l'ère moderne et contemporaine. Publications récentes: *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain* (MetisPresses, 2008); *Annie Ernaux. Se mettre en gage pour dire le monde* (MetisPresses, 2012); *Paradoxes de l'avant-garde. La modernité artistique à l'épreuve de sa nationalisation* (Classiques Garnier, 2014).

Lauren Jackman a un doctorat de psychologie de l'Université de Stanford et travaille actuellement sur les formations au développement personnel pour Medallia, une compagnie de logiciels de la Silicon Valley. Son travail vise à faciliter la collaboration et l'apprentissage, dans le respect des différences.

Françoise Lavocat, ancienne élève de l'École normale supérieure et agrégée de lettres modernes, est professeure de littérature comparée à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle. Ses recherches portent sur le roman et le théâtre des XVI^e et XVII^e siècles, les théories de la fiction, les mondes possibles, la mémoire des catastrophes. Elle a notamment publié *La Syrinx au bûcher* (Librairie Droz, 2005), *La théorie littéraire des mondes possibles* (CNRS Éditions, 2010), *Fiction et cultures* (Lucie Éditions, 2010), *Pestes, Incendies, Naufrages* (Brepols, 2011), *Fait et fiction. Pour une frontière* (Seuil, coll. « Poétique », 2016). Elle a dirigé avec C. Courtet, M. Besson et A. Viala, « Corps en Scènes », chez CNRS Editions (2015).

Virginie Milliot est maître de conférences au département d'anthropologie de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense. Ses recherches portent sur les processus d'émergence sociale et culturelle dont les villes sont le creuset et sur les politiques de reconnaissance. Elle a notamment publié, sur le thème des marchés informels : « Indignations et mobilisations autour des marchés de la pauvreté à Paris », *Annales de la recherche urbaine*, n° 108, octobre 2013, pp 117-127; « Une intenable bureaucratie de la rue : les travailleurs sociaux face aux débordements des marchés informels » (à paraître en 2016 dans la revue *Tsansta*).

Benoît Monin, chercheur en sciences du comportement, est diplômé de l'ESSEC, d'un master de la London School of Economics et d'un doctorat de psychologie de l'Université de Princeton. Il est professeur de psychologie et de comportement en organisations à l'Université de Stanford, où il enseigne depuis 2001. Il est aussi formé en improvisation théâtrale par BATS-Improv (San Francisco) et en art dramatique par l'American Conservatory Theater. Quelques publications: Szczurek, L.M., Monin, B., & Gross, J.J. (2012). «The Stranger Effect: the Rejection of Affective Deviants», *Psychological Science*, 23(10), 1105-1111; Minson, J.A., & Monin, B. (2012), «Do-gooder Derogation: Disparaging Morally Motivated Minorities to Defuse Anticipated Moral Reproach», *Social Psychological and Personality Science*, 3(2), 200-207; Merritt, A., Effron, D., & Monin, B. (2010). «Moral Self-Licensing:

When Being Good Frees Us to Be Bad», Social and Personality Psychology Compass, 4/5, 344-357.

Valère Novarina écrit, peint et dessine: le geste est au centre de sa création, de sa réflexion et de ses recherches, parce que, selon lui, L'Organe du langage, c'est la main (Argol, 2013). Variant entre théâtre (L'Atelier volant, Vous qui habitez le temps, L'Opérette imaginaire, L'Acte inconnu), monologues à plusieurs voix, poésies en actes (Le Babil des classes dangereuses, Le Drame de la vie, Le Discours aux animaux, La Chair de l'homme, Le Vrai sang) et œuvres théoriques inspirées par la scène et les acteurs (Pendant la matière, Devant la parole, L'Envers de l'esprit, La Quatrième personne du singulier), les livres de Valère Novarina sont publiés, pour la plupart, par les éditions P.O.L.

Après des études de mise en scène à Berlin, **Thomas Ostermeier** se fait connaître en devenant le directeur artistique de la Baracke, scène associée au Deutsches Theater, entre 1996 et 1999. Il y présente des auteurs contemporains allemands ou anglo-saxons et rencontre un immense succès. En septembre 1999, à 31 ans, il devient codirecteur artistique de la Schaubühne où il poursuit son travail de découvreur de textes nouveaux. Marius von Mayenburg, Lars Norén, Sarah Kane, Jon Fosse, Caryl Churchill rejoignent Georg Büchner, Bertolt Brecht, Henrik Ibsen, Frank Wedekind et William Shakespeare dans le répertoire du théâtre. Classiques ou modernes, ces textes sont toujours réinterprétés et intégrés dans la réalité de l'Allemagne réunifiée et d'une Europe officiellement unie. Pourtant les pièces, à l'image des États, demeurent morcelées et soulignent la réalité d'un monde où les conflits se multiplient et dans lequel la barbarie n'a pas disparu.

Martin Puchner a étudié la philosophie et le théâtre à Constance, Bologne et à l'Université de Californie avant d'obtenir un doctorat à l'Université d'Harvard, où il est désormais titulaire de la chaire « Byron and Anita Wien » de théâtre, anglais et littérature comparée. Ses travaux explorent le lien entre théâtre et philosophie. Il a notamment publié: Stage Fright: Modernism, Anti-theatricality and Drama (2002); Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes (2005) et The Theater of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy (2010). Il a également publié l'ouvrage d'Alain Badiou, Rhapsodie pour le théâtre en anglais et il est éditeur du journal Theatre Survey. À l'Université d'Harvard, il a fondé la « Mellon School of Theater and Performance Research », qui développe un programme en théâtre, danse et média, combinant la pratique du théâtre avec la théorie et la philosophie.

Olivier Py est auteur, metteur en scène et acteur. Après des études à l'École nationale supérieure d'arts et techniques du théâtre (ENSATT), il entre au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique en 1987, tout en faisant des études de théologie. En 1988, il fonde sa compagnie. Il crée l'évènement au Festival d'Avignon en 1995 en proposant *La Servante*,

histoire sans fin, cycle de pièces d'une durée de 24 heures. En 1998, Olivier Py est nommé à la direction du Centre dramatique national d'Orléans. Il prendra ensuite la direction de l'Odéon-Théâtre de l'Europe de 2007 à 2011. Il est directeur du Festival d'Avignon depuis septembre 2013. Il est l'auteur de nombreux romans, de pièces de théâtre, de traductions et adaptations, notamment des contes de Grimm, des pièces d'Eschyle. Il a publié Les mille et une définitions du théâtre, chez Actes Sud en 2013.

Thomas Römer est professeur au Collège de France, chaire des « Milieux bibliques », directeur de l'UMR 7192 « Proche-Orient, Caucase : langues, archéologie, cultures », professeur à l'Université de Lausanne et professeur extraordinaire de l'Université de Pretoria (Afrique du Sud). Il est également associé étranger de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Ses recherches portent sur la formation de la Bible hébraïque, plus particulièrement du Pentateuque et sur l'interaction entre les recherches archéologiques et les enquêtes philologiques et littéraires. Livres récents : La Bible, quelles histoires! Les dernières découvertes, les dernières hypothèses. Entretien avec Estelle Villeneuve, Paris – Genève, Bayard - Labor et Fides, 2014. L'invention de Dieu (Les livres du nouveau monde), Paris, Seuil, 2014.

Marie-Laure Ryan, chercheure indépendante originaire de Genève, a été Scholar in Residence à l'Université du Colorado à Boulder, et Johannes Gutenberg Fellow à l'Université de Mayence. Ses recherches portent sur les manifestations de la narrativité dans les médias autres que la littérature; sur la culture et la littérature numériques et sur la théorie de la fiction. Parmi ses ouvrages: Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory (Indiana University Press, 1991) a reçu le prix pour chercheurs indépendants de la Modern Language Association (MLA) et Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media (Johns Hopkins University Press, 2001), le Prix Aldo et Jeanne Scaglione de littérature comparée, ainsi que celui de la MLA. Elle est aussi l'auteur d'une centaine d'articles, en anglais et en français. Parmi les ouvrages collectifs qu'elle a dirigés: The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory (Routledge, 2005) et The Johns Hopkins Guide to Digital Media (Johns Hopkins University Press, 2014).

Olivier Saccomano, après des études de philosophie, fonde dans les années 90, à Marseille, la compagnie Théâtre de la Peste, au sein de laquelle il met en scène une dizaine de spectacles adaptés de textes de Brecht, Sophocle, Kafka, Duras, Darwich, Dostoïevski. Il expérimente une forme théâtrale légère (*Les Etudes*) qui lie l'idée d'œuvre à celle d'exercice. Paral-lèlement, il a enseigné au secteur Théâtre de l'Université de Provence et soutenu, en 2011, une thèse de philosophie intitulée *Le Théâtre comme pensée* (Les Solitaires Intempestifs, 2016). En 2006, il rejoint la Compagnie du Zieu. Il travaille avec Nathalie Garraud à la conception des cycles de

création (Les Suppliantes, C'est bien c'est mal, Spectres de l'Europe), d'abord comme co-metteur en scène, puis signe, comme auteur, les textes des Etudes (2010-2012), de Notre jeunesse (2013), d'Othello, variation pour trois acteurs (2014) et de Soudain la nuit (2015).

Teater NO99 est né de la rencontre entre Ene-Liis Semper, scénographe et artiste vidéo, qui a étudié à l'Académie des Arts d'Estonie, et Tiit **Qiasoo**, metteur en scène, issu de l'Académie estonienne de musique et de théâtre. Teater NO99 devrait s'autodissoudre entre 2024 et 2025. En créant leur compagnie en 2004 à Tallinn, Ene-Liis Semper et Tiit Ojasoo ont en effet initié avec leur premier spectacle, NO99, un compte à rebours qui s'achèvera avec NO01. Ils en sont à mi-parcours. Dans NO75 L'Estonie unie, les deux artistes ont créé un parti politique fictif en réunissant, lors d'un « congrès » fondateur, plus de 7 000 spectateurs. En février 2015, sous la forme d'une tragédie grecque, NO46 Savisaar s'attaque au populisme en prenant pour cible Edgar Savisaar, le maire de Tallinn. Mais certains spectacles de la compagnie, à l'instar de NO51 Ma femme m'a fait une scène..., présenté au Festival d'Avignon en 2015, ont une dimension plus intime. Aujourd'hui directeurs d'un théâtre qui porte le nom de leur compagnie, Ene-Liis Semper et Tiit Ojasoo présentent leurs pièces à travers le monde.

Jacques Vauclair est professeur émérite de psychologie développementale et comparative à l'Université d'Aix-Marseille et membre honoraire de l'Institut universitaire de France. Il est chercheur associé au Centre de recherche en Psychologie de la cognition, du langage et de l'émotion à Aix-en-Provence. Ses domaines d'intérêt concernent l'étude comparative des processus cognitifs et de la communication chez les jeunes enfants et les primates non humains. Il est l'auteur de plusieurs livres, dont Animal Cognition (Harvard University Press, 1996), Développement du jeune enfant (Belin, 2004) et De quelques mythes en psychologie (Seuil, 2016).

Alain Viala est ancien élève de l'École normale supérieure de Cachan et agrégé de Lettres modernes et Docteur ès lettres. Il est actuellement professeur émérite à l'Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle et Professeur (chaire de Lettres françaises) à l'Université d'Oxford. Il a notamment publié Naissance de l'écrivain (Minuit, 1985), Racine. La stratégie du caméléon (Seghers, 1990), Le théâtre en France (Puf, 1996), Lettre à Rousseau sur l'intérêt littéraire (Puf, 2004), La France galante (Puf, 2009); Le Théâtre, avec D. Mesguich (Puf, 2011). Il a dirigé avec C. Courtet, M. Besson et F. Lavocat, Corps en Scènes (CNRS Editions, 2015).

Georges Vigarello est ancien élève de l'École normale supérieure d'éducation physique et sportive, agrégé de philosophie, directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales (EHESS), membre de l'Institut universitaire de France, ancien Président du conseil scientifique de la BnF. Derniers ouvrages: Histoire de la beauté, le corps et l'art d'embellir,

de la Renaissance à nos jours, (Point Seuil, 2007); Les métamorphoses du gras, histoire de l'obésité (Seuil, 2010); Histoire de la virilité, co-dir. avec A. Corbin et J.-J. Courtine, 3 vol. (Seuil, 2011); La silhouette, histoire d'un défi (Seuil, 2012); Le sentiment de soi, histoire de la perception du corps (Seuil, 2014).

Emmanuelle Vo-Dinh est chorégraphe. À la création de sa compagnie, Sui Generis, en 1997, elle s'intéresse d'abord aux émotions. Elle passe ainsi deux mois auprès du neurologue Antonio Damasio à Iowa City pour préparer Texture/Composite (1999). Puis elle se plonge dans les écrits de Jean Oury sur la schizophrénie, qui lui inspirent sa pièce Sagen (2001). S'ensuit un cycle plus minimaliste, autour des thèmes de la répétition, du temps et de la mémoire: Croisées (2004), White light (2005) Ici/Per.For (2006). Les rapports masculin/féminin ainsi qu'une recherche plus formelle sur les relations entre corps, musique et voix, marquent notamment son travail depuis 2007 (Ad Astra, Eaux-fortes, Insight). Elle est à la tête du Phare, Centre chorégraphique national du Havre Haute-Normandie, depuis 2012. Sa pièce Tombouctou déjà-vu a été présentée au Festival d'Avignon en 2015.

La compagnie **Winter Family** a été créée par **Ruth Rosenthal** et **Xavier Klaine**. Leurs créations mêlent la performance et la forme documentaire. Lauréats du Festival Impatience en 2011 pour une pièce intitulée *Jérusalem plomb durci*, rendant compte de la manipulation des individus en Israël, au sein de ce qu'ils nomment une « dictature émotionnelle », ce duo d'artistes associés au Centquatre/104 (Paris) crée ensuite la musique de *La Mouette*, mise en scène par Arthur Nauzyciel à la Cour d'honneur du Palais des papes en 2012 et *No World/FPLL* performance présentée au Festival d'Avignon en 2015 qui a donné lieu à l'édition d'un livre accompagné d'un CD (*Dis/Voir*, 2015). Le couple de musiciens, qui réside à Tel-Aviv, prépare également la sortie d'un troisième album intitulé *South from Here*.

Remerciements

Nous remercions le Comité scientifique et artistique de l'édition 2015 des « Rencontres Recherche et Création » :

Mireille Besson, directeur de recherche CNRS, psychologie cognitive et neuroscience, Aix Marseille Université

Christian Biet, professeur d'histoire et d'esthétique du théâtre, Université de Paris Ouest Nanterre La Défense

Roberto Casati, directeur de recherche CNRS, Institut Jean-Nicod, CNRS, École des hautes etudes en sciences sociales, École normale supérieure

Catherine Courtet, coordinatrice scientifique, Département sciences humaines et sociales, Agence nationale de la recherche

Nicolas Donin, responsable de l'équipe «Analyse des pratiques musicales», laboratoire «sciences et technologie de la musique et du son», IRCAM-CNRS-Université Pierre et Marie Curie

Emmanuel Ethis, professeur en sciences de l'information et de la communication, ancien président de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, président du Haut conseil de l'éducation artistique et culturelle et de l'Institut Supérieur des Techniques du Spectacle, Recteur de l'Académie de Nice

Clare Finburgh, Department of Drama and Theatre, University of Kent

Sylvaine Guyot, professeur associé de littérature française et arts du spectacle, Département de langues et littératures romanes, Harvard University

Françoise Lavocat, professeur de littérature comparée, Université Sorbonne nouvelle Lecercle François, professeur de littérature comparée, membre du Labex OBVil (Observatoire de la vie littéraire), Centre de recherche en littérature comparée, Université Paris-Sorbonne

Pierre Livet, philosophe et épistémologue, Aix Marseille Université

Damien Malinas, sociologue, vice-président Culture, Campus et Communication, Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse

José Morais, professeur en neurosciences cognitives, Université libre de Bruxelles

Jacques Neefs, professeur de littérature française, Johns Hopkins University, Baltimore

Alain Peyraube, linguiste, directeur d'études, École des hautes etudes en sciences sociales, ancien directeur du Collegium de Lyon, Institut d'Etudes Avancés

Nathalie Piegay-Gros, professeur de littérature, Université Paris Diderot - Paris 7

Martial Poirson, professeur en études théâtrales, Université de Paris 8 Vincennes Saint Denis

Bernard Rimé, professeur de psychologie cognitive, Centre d'étude du comportement social, Université Catholique de Louvain

Paul Rondin, directeur délégué du Festival d'Avignon Olivier Saccomano, auteur et metteur en scène

Anne Simonin, historienne, directrice de recherche CNRS, directrice de la Maison française d'Oxford

Bruno Tackels, chargé de la recherche, Direction générale de la création artistique, ministère de la Culture et de la Communication

Clothilde Thouret, maître de conférences en Littérature comparée, directrice adjointe de l'UFR de littérature française et comparée, Université Paris-Sorbonne

Alain Viala, professeur, chaire de Lettres françaises, Université d'Oxford

Table des matières

Préambule	5
Préface, OLIVIER PY	9
Introduction, CATHERINE COURTET, MIREILLE BESSON,	
Françoise Lavocat, Alain Viala	13
Questionner l'ordre du monde : pouvoir, morale, et séduction	16
Récit et fiction, croyances et raison	19
Corps en présence	24
Verbal, non verbal: un texte, un monde et des histoires	26
POUVOIR, MORALE ET SÉDUCTION	
QUESTIONNER L'ORDRE DU MONDE	
Introduction	33
Richard III, un monstre en société, ENTRETIEN AVEC	
Thomas Ostermeier	35
Ces monstres qui rient:	
inadéquation émotionnelle et répulsion morale,	
BENOÎT MONIN	
Lauren M. Jackman	47
Les monstres sur scène	48
L'émotion au banc des accusés	50
Créer des monstres sociaux en laboratoire	52
Chimères artificielles ou cas réels?	55
Nos monstres froids sont-ils tièdes?	56
Inadéquation émotionnelle et rejet social : la question de la norme	58
Shakespeare et la virilité moderne, GEORGES VIGARELLO	61
La retenue moderne	62
Shakespeare ou l'ambivalence	65
La question de l'humain	68

Mises en intrigues

Le sauvage et le courtisan. Une lecture du théâtre	72
élisabéthain, YAN BRAILOWSKYGuerres de religion, invasions, instabilité politique: le théâtre et la violence de la société	73 74
Quand les scènes de théâtre étaient aussi des arènes de combats d'animaux	78
La langue de Shakespeare ou l'anoblissement d'une langue sauvage	79
L'invention du théâtre de cour : entre parures et spectacles, le sauvage domestiqué	82
L'idéal des puritains : lutter contre le sauvage et le courtisan	85
RÉCITS ET FICTIONS,	
CROYANCES ET RAISONS	
Introduction	91
Un théâtre d'émotions et de situations, TIIT OJASOO ET ENE-LIIS SEMPER – TEATER NO99	
Entretien avec Jean-Marc Adolphe et Catherine Courtet	95
Récits, intrigues, fictions: aux limites de la narration historienne, UN POINT DE VUE DE PATRICK	
BOUCHERON	107
Être historien ou rendre le monde à la fois certain et étrange	108
Rendre visible le point de vue : une nouvelle exigence de l'histoire L'histoire comme mise en intrigue ou reconstituer mentalement	110
l'absence	112
L'intrigue de la Torah : entre fiction, interprétation et	
politique, Thomas Römer	117
Récits de la création, du déluge, de l'organisation de l'humanité Une promesse inaccomplie, ou comment unifier des groupes	118
dispersés	119
Une identité à construire dans la diversité	122 124
Une narration ouverte à des interprétations diverses La posture mandarinale: l'invention d'une histoire d'Israël	124
La posture mandarmaie: l'invention d'un discours monothéiste	128
La posture proprietique. I invention à un discours monotheiste	120

TABLE DES MATIÈRES

La posture sacerdotale: le retour aux origines et la séparation de l'État et du culte	129
La Torah et la séparation entre politique et religion	131
Interroger la mise en intrigue des croyances et des	
connaissances. Pour une sociogenèse des	
représentations, ALAIN CLÉMENCE	133
Distinguer croyances et connaissances	134
Croyances et connaissances sous influence	137
Les traces des croyances et des connaissances : entre mémoire	
historique et mémoire collective	138
La transformation de l'intrigue scientifique lors de sa diffusion.	140
La transformation de l'intrigue artistique lors de sa réception	143
Acteurs, jeu et fiction au travail : le sens du travail chez les	
cadres, Marie-Anne Dujarier	149
Rôles, théâtre et acteurs : les approches classiques du « jeu » au	
travail	150
Ce que c'est que « Travailler »	152
Les jeux au travail : survivre à la fatigue, à l'ennui, à l'absurdité	154
Construire du sens : à quoi jouent les cadres ?	155
Petites histoires de trottoir. Les médiations du récit	
sur les marchés informels de Paris, VIRGINIE MILLIOT	
sur les marches informels de l'aris, viriginte million	163
	163 165
Les bruissements de paroles du marché	
Les bruissements de paroles du marché	165
Les bruissements de paroles du marché	165 169
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes	165 169 173
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?,	165 169 173 175
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER	165 169 173 175
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER Les dialogues, ou l'invention d'une dramaturgie philosophique.	165 169 173 175 183 184
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER Les dialogues, ou l'invention d'une dramaturgie philosophique. Ce lieu où l'on regarde, ou quand le théâtre rencontre la théorie	165 169 173 175 183 184 187
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER Les dialogues, ou l'invention d'une dramaturgie philosophique. Ce lieu où l'on regarde, ou quand le théâtre rencontre la théorie Les dialogues socratiques comme source d'inspiration	165 169 173 175 183 184 187 188
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER Les dialogues, ou l'invention d'une dramaturgie philosophique. Ce lieu où l'on regarde, ou quand le théâtre rencontre la théorie Les dialogues socratiques comme source d'inspiration Des dialogues à mi-chemin entre comédie et tragédie	165 169 173 175 183 184 187
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER Les dialogues, ou l'invention d'une dramaturgie philosophique. Ce lieu où l'on regarde, ou quand le théâtre rencontre la théorie Les dialogues socratiques comme source d'inspiration Des dialogues à mi-chemin entre comédie et tragédie Pour un théâtre d'expérience, UN POINT DE VUE	165 169 173 175 183 184 187 188 192
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER Les dialogues, ou l'invention d'une dramaturgie philosophique. Ce lieu où l'on regarde, ou quand le théâtre rencontre la théorie Les dialogues socratiques comme source d'inspiration Des dialogues à mi-chemin entre comédie et tragédie Pour un théâtre d'expérience, UN POINT DE VUE D'OLIVIER SACCOMANO	165 169 173 175 183 184 187 188 192
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER Les dialogues, ou l'invention d'une dramaturgie philosophique. Ce lieu où l'on regarde, ou quand le théâtre rencontre la théorie Les dialogues socratiques comme source d'inspiration Des dialogues à mi-chemin entre comédie et tragédie Pour un théâtre d'expérience, UN POINT DE VUE D'OLIVIER SACCOMANO La privatisation et le spectacle	165 169 173 175 183 184 187 188 192
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER Les dialogues, ou l'invention d'une dramaturgie philosophique. Ce lieu où l'on regarde, ou quand le théâtre rencontre la théorie Les dialogues socratiques comme source d'inspiration Des dialogues à mi-chemin entre comédie et tragédie Pour un théâtre d'expérience, UN POINT DE VUE D'OLIVIER SACCOMANO La privatisation et le spectacle Les images et les monstres	165 169 173 175 183 184 187 188 192 197 197
Les bruissements de paroles du marché Amis de la rue et inconnus familiers Récits de vie Confidences anonymes Mais pourquoi Platon a-t-il brûlé sa tragédie?, MARTIN PUCHNER Les dialogues, ou l'invention d'une dramaturgie philosophique. Ce lieu où l'on regarde, ou quand le théâtre rencontre la théorie Les dialogues socratiques comme source d'inspiration Des dialogues à mi-chemin entre comédie et tragédie Pour un théâtre d'expérience, UN POINT DE VUE D'OLIVIER SACCOMANO La privatisation et le spectacle	165 169 173 175 183 184 187 188 192

CORPS EN PRÉSENCE

Introduction	205
À la recherche des états de corps, EMMANUELLE VO-DINH	
Entretien avec Renan Benyamina	
ET CATHERINE COURTET	207
Le rire comme élément essentiel de la communication	
sociale, KAI ALTER	221
Pourquoi rions-nous?	222
La sémiotique du rire	223
Comment rions-nous?	224
La segmentation du rire	227
L'acoustique du rire	228
Perspectives	232
À propos du film Sils Maria d'Olivier Assayas. Le silence	
des mots et l'éloquence de la chair,	
ou des relations entre le cinéma et le théâtre,	
Un point de vue d'Anne Deneys-Tunney	233
Théâtre et cinéma: entre corps sensible et corps imaginaire	233
Le corps, expression de la vérité des personnages	234
Quand le cinéma rend hommage à la vérité des corps	
Quanti le cinema rend nominage à la vertie des corps	236
VERBAL, NON VERBAL	
UN TEXTE, UN MONDE ET DES HISTOIRES	S
•	
Introduction	241
Le don de la parole, VALÈRE NOVARINA	
Entretien avec Françoise Lavocat	
ET THOMAS HUNKELER	243
Au commencement était le geste : de la communication	243
	257
des primates au langage, JACQUES VAUCLAIRGestes d'expression ou de signification et usage de la parole	257258
Spécialisation hémisphérique pour le langage et pour les gestes	۵رک
communicatifs et non communicatifs chez l'homme et le primate	
non humain	259
Rôle des gestes dans l'acquisition de la parole chez l'enfant	261

Table des matières

Communication gestuelle et développement du langage humain La communication gestuelle chez les primates non humains Un lien entre la communication vocale et gestuelle dès l'origine? Parler pour libérer la main	263 264 267 269
Entre collage et installation : vers une nouvelle narration, RUTH ROSENTHAL ET XAVIER KLAINE / COMPAGNIE WINTER FAMILY	
Entretien avec Cédric Enjalbert	271
Vers un théâtre documentaire?	272
Confronter les mondes pour les penser	275
Inventer de nouvelles formes de narration	280
Ontologie des mondes imaginaires : l'exemple du théâtre,	
Marie-Laure Ryan	285
fictionnels	286
Le théâtre et la notion de monde	288
Phèdre ou un monde mimétique	292
En attendant Godot ou un monde « troué »	295
Le chœur sur scène. Dramaturgies du collectif, figurations	
du social, Thomas Hunkeler	301
Le chœur ou les origines des formes théâtrales	302
Le chœur comme lieu	304
Entre distance critique et captation du spectateur	308
Trois types de chœur dans le théâtre contemporain	312
Bibliographie	317
Liste des auteurs	327
Remerciements	335



Mises en intrigues

ises en intrigues, récits, interprétations, personnages, rôles, règles du jeu... sont autant de notions communes aux arts du spectacle, à la littérature et à de nombreuses disciplines scientifiques. De la mise en récit des traces du passé à l'expérience du travail ou des relations sociales urbaines, les récits structurent les identités individuelles et collectives.

La fiction donne à voir ce qui suscite la répulsion ou la fascination dans le comportement humain et propose des modèles qui échappent à la simplification. Elle permet d'exercer l'aptitude à l'empathie, d'expérimenter des formes de raisonnement ou de sensibilité, d'imaginer des mondes possibles. Les travaux de recherche les plus récents mettent en évidence l'importance de la représentation et de la compréhension des intentions, des émotions d'autrui dans le développement du langage, des capacités cognitives et des interactions sociales.

En explorant les liens entre fiction, récit, pensée et vérité, c'est l'humain que questionnent les arts de la scène, de l'image et du texte, au même titre que les sciences humaines, sociales ou cognitives. Cet ouvrage en témoigne à travers ses multiples voix.

Cet ouvrage pluridisciplinaire a été coordonné par Catherine Courtet, Département sciences humaines et sociales de l'Agence nationale de la Recherche, Mireille Besson, directeur de recherche au CNRS en neurosciences cognitives, Aix-Marseille université, Françoise Lavocat, professeur de littérature comparée à l'université Sorbonne Nouvelle, membre de l'Institut universitaire de France, Alain Viala, professeur de littérature française à l'université d'Oxford.

Préface d'Olivier Py

25 € prix valable en France ISBN: 978-2-271-09193-2







www.cnrseditions.fr

NO51 Ma femme m'a fait une scène et a effacé toutes nos photos de vacances de Teater NO99 © Tiit Ojasoo.

Maquette: 6 SYLVAIN COLLET