

L'Espresso

The image shows the title 'L'Espresso' in a large, bold, black serif font, rotated 90 degrees counter-clockwise. The text is set against a white background. Behind the letters 'E', 's', 'p', 'r', 'e', and 's', there is a large, irregular shape filled with a blue halftone dot pattern. To the left of this main shape, there is a smaller, circular blue halftone dot pattern. The overall design is modern and graphic.

Sommaire

Quelques spectateurs
Jean-Loup Rivière
Page 4

Le théâtre de la réception
Mathieu Menghini
Page 7

Enfant de troupe
Jean-Pierre Vincent
Page 10

Critique
Denis Guénoun
Page 16

Variations
Cassandra
Philippe Albèra
Page 18

Glossaire
Hervé Loichemol
Page 23

La querelle de l'Amateur
Bernard Stiegler
Page 24

Agenda
Novembre 2015
– Mars 2016
Page 28

la comédie^{GE}

DIRECTEUR DE LA PUBLICATION: HERVÉ LOICHEMOL
SECRÉTAIRE DE RÉDACTION: HINDE KADDOUR
CORRECTRICES: CLOTILDE MAVILLE, GAËLLE ROUSSET
ÉDITEUR: COMÉDIE DE GENÈVE
GRAPHISME: ATELIER COCCHI
 FLAVIA COCCHI, LUDOVIC GERBER
IMPRESSION: ATAR ROTO PRESSE SA, GENÈVE

LES TEXTES DE CE NUMÉRO ONT POUR AUTEURS:
 PHILIPPE ALBÈRA, DENIS GUÉNOUN, HERVÉ LOICHEMOL,
 MATHIEU MENGhini, JEAN-LOUP RIVIÈRE, BERNARD
 STIEGLER, JEAN-PIERRE VINCENT

CRÉDIT IMAGE: RÉGIS GOLAY (PAGES 14 ET 15)

LA COMÉDIE DE GENÈVE EST GÉRÉE PAR LA FONDATION
 D'ART DRAMATIQUE DE GENÈVE, AVEC LE SOUTIEN
 DE LA RÉPUBLIQUE ET CANTON DE GENÈVE ET DE
 LA VILLE DE GENÈVE.

LA COMÉDIE DE GENÈVE EST PARTENAIRE AVEC 360°,
 RADIO CITÉ 92.2 ET LES TRANSPORTS PUBLICS GENEVOIS.

COMÉDIE DE GENÈVE, BD DES PHILOSOPHES 6,
 1205 GENÈVE T. +41 22 320 50 01, WWW.COMEDIE.CH

Édito

L'effervescence que provoquent les festivals tient sans doute à la magie du nombre – de spectacles et de spectateurs – qui favorise leur prolifération: tout aujourd'hui est objet de festival et chaque commune organise le sien. Cette logique du chiffre – offre et demande s'entre-alimentent – est celle des hypermarchés. On s'y perd, on ne sait plus quoi acheter, mais on a le choix. C'est du moins l'illusion que nous partageons. De surcroît, le plaisir de consommer est ici dénué de culpabilité, d'autant plus serein qu'il s'agit de culture – produit noble – et qu'y faire son marché est, au fond, très enivrant et très pratique.

L'important n'est pas l'étonnante plasticité des festivals – ils ont l'obligation de se transformer très rapidement – mais leur puissance de légitimation: ils sélectionnent les produits, leur donnent un label (de qualité, d'audace, d'inventivité, de diversité, d'hybridation, de radicalité, de nouveauté...) et favorisent leur circulation. La diffusion l'emporte sur la production, les coproductions se généralisent et le marché s'uniformise.

Face à ces grandes surfaces, les théâtres, quand ils sont encore de véritables lieux de production, font pâles figures: inscrits dans la durée, ils ne procurent pas ce vertige de l'éphémère, si prisé aujourd'hui. L'offre – donc le choix du client – y est forcément plus limitée. Le zapping, plus difficile. Alourdis par des missions contradictoires et d'incessants contrôles, soumis à une logique du chiffre, contaminés par l'événementiel et le court terme, les théâtres s'alignent.

La festivalisation de la production théâtrale, très tôt perçue et analysée par Jean Jourdheuil, semble désormais achevée.

«Y a-t-il encore, demande-t-il, dans cet univers de *trade* artistique une place pour le discours critique, la pensée de l'art en termes de métier, de dramaturgie et de fonction sociale?» Bernard Stiegler, Mathieu Menghini, Jean-Pierre Vincent, Denis Guénoun, Jean-Loup Rivière, Philippe Albèra, parce qu'ils n'assujettissent pas leur art ou leur pratique aux lois du marché, ouvrent ici quelques pistes de réflexion.

Hervé Loichemol

Apostille

La suppression récente d'une centaine de festivals en France a provoqué une très forte et très légitime indignation. Raison principalement invoquée? Les coupes budgétaires pratiquées par les collectivités dans un souci d'économie en période d'austérité.

Peut-être faut-il aussi voir dans cette situation l'entrée en crise durable du modèle festivalier, son usure, son étouffement. Et, pourquoi pas, les prémices d'une recomposition du marché selon un autre modèle.

Quelques spectateurs

EN RÉPONSE À L'AUTRUCHE,
CURIEUSE DE « L'EXPÉRIENCE D'UN SPECTATEUR ».

JEAN-LOUP RIVIÈRE

Jean-Loup Rivière est écrivain, professeur d'études théâtrales à l'École normale supérieure de Lyon et au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Il a été producteur à France Culture, chargé d'études au Centre Georges-Pompidou de 1977 à 1980, critique dramatique au journal *Libération* de 1981 à 1982, secrétaire général de la Comédie-Française de 1983 à 1986, conseiller littéraire et artistique de la Comédie-Française de 1986 à 2001, rédacteur en chef des *Cahiers de la Comédie-Française* de 1991 à 2001. Il a publié plusieurs essais sur le théâtre, dont *Conversations sur Dom Juan* (avec Jacques Lassalle, éditions P.O.L., 1994), *Comment est la nuit? Essai sur l'amour du théâtre* (L'Arche, 2002), *Conversations sur la formation de l'acteur* (avec Jacques Lassalle, Actes Sud, 2004), *Le Monde en détails* (éditions du Seuil, 2015). Il est auteur de pièces de théâtre, dont *Jours plissés*, suivi de *La Pièce du scirocco* (Les Impressions Nouvelles, 2004).

LE SPECTATEUR ALTÉRÉ

Le critique théâtral d'un grand journal suisse avait eu un jour la gentillesse de me dire que la lecture de mes articles dans un quotidien français du matin au début des années quatre-vingt l'avait aidé dans son activité. C'était certainement vrai puisqu'il le disait, mais je fus surtout flatté de ce qu'il avoua m'avoir volé une phrase qui terminait un de mes papiers : « Je reviendrai tous les soirs, moi ou un autre. » J'étais flatté parce que cette phrase, venue d'un enthousiasme certain, me semble être une bonne définition de ce qu'est un spectateur. Elle relève ce qu'il y a d'impersonnel dans sa jouissance, et met sur la voie de ce qu'est la communauté des spectateurs. Le commun n'est pas le fait d'être réuni dans un même espace, ce n'est qu'une condition, nécessaire et insuffisante. Ce n'est pas non plus le fait qu'il y ait des émotions simultanées et apparemment analogues – je ne suis pas seul à rire ou à avoir la gorge nouée. C'est que mes pensées, mes émotions, du fait d'être à plusieurs réunis dans le même état – assis en rangs serrés dans l'obscurité –, sont altérées : elles pourraient être celles d'un autre. C'est pourquoi on pourrait dire que l'ensemble des spectateurs, dans le moment où ils sont réunis dans un théâtre, est une communauté asociale. L'image la plus exacte que l'on pourrait donner de la salle en ce moment serait celle de la « zone franche », cet espace entre deux pays qui n'appartient ni à l'un ni à l'autre, où je ne suis ni à l'étranger ni chez moi. Espace androgyne, sans doute, puisqu'il n'est ni une simple étendue – mot masculin donc –, ni un écart entre deux lettres – *espace* devient dans ce cas féminin –, mais espace neutre entre une réalité abandonnée et la promesse d'une lettre. C'est pourquoi le *spectateur* est une notion éthico-esthétique qui se distingue du *public*, catégorie sociologique. Tout ce qu'on pourra dire du public, aussi vrai, vérifiable, subtil et profond, n'a rien à voir avec le spectateur, c'est-à-dire avec l'expérience qui le constitue.

Que le spectateur fasse communauté asociale se vérifie notamment par la hâte fréquente à reprendre conversation dès la sortie du théâtre, conversation en général organisée autour d'un jugement de goût. « Tu as aimé ? », « Magnifique ! », « Effroyable ! »... Il s'agit de refaire au plus vite société, le goût étant le moyen le plus sûr et le plus rapide d'identification à une culture et à une classe sociale. Ce que j'ai de commun avec mes semblables ne se formule qu'à la sortie. Certaines formes et pratiques théâtrales visent à compenser ou contrecarrer l'asocialité de la communauté des spectateurs. Plutôt que d'en donner une version générique, je rapporterai deux expériences très différentes que le lecteur pourra compléter avec les siennes.

Au début des années 1970, alors que j'assistai pour la première fois à un spectacle du Bread and Puppet Theatre, compagnie new-yorkaise de théâtre militant mêlant acteurs et marionnettes géantes, un acteur qui parcourait les allées de la salle me tendit un morceau de pain. Je ne savais pas bien quoi en faire, et, mon croûton à la main, je jetai un coup d'œil interrogatif à l'acteur qui me fit comprendre d'un geste autoritaire et apitoyé que je devais le faire passer à mon voisin. Voilà ! Nous devons être dans le

partage, la solidarité, le don, l'échange... Et je me rappelai cet usage de l'école primaire où la maîtresse distribuait une pile de cahiers en bout de rang, qu'il convenait de passer à son voisin en prononçant la phrase «Je pense à mon voisin.» Au théâtre, je ne pense pas à mon voisin. Il lui suffit d'être là.

L'autre exemple est tout différent, même si sa morale ressemble à celle du premier. Dans les années 1990, fatigué, peut-être, de l'élégance qui consiste à ne rechercher que l'expression la plus élevée de l'art du théâtre, ou bien plutôt, décidé à m'en payer une bonne tranche, je résolus d'aller voir une pièce comique dans un théâtre du secteur dit privé. Je choisis un spectacle dont le comique avait été reconnu, célébré et même primé. J'eus d'abord le plaisir de me trouver au milieu de corps inconnus. Je dis le plaisir, car le spectateur «professionnel», habitué des générales, a toujours les mêmes voisins, qu'ils soient les mêmes ou non. Et ne pas retrouver des têtes connues laisse penser que l'on a fait un long voyage. J'étais heureux d'être là, prêt à rire aussi souvent et longuement que possible. Cette heureuse disposition a été rapidement contrariée par des rires survenus dès le début du spectacle, alors que rien de comique n'avait encore eu lieu. Il avait suffi qu'un rideau se lève, qu'un acteur entre, qu'il parle, qu'il fasse un geste pour que tous les spectateurs partent d'un rire général. Tous, sauf moi, alors que j'étais là pour ça, et qu'un gag éculé m'enchante, tout autant qu'une mimique vulgaire, un quiproquo rebattu ou un mot d'esprit approximatif. J'étais là pour rire de bon cœur et j'étais exclu. Il n'y avait plus de spectateurs, c'était un public qui s'esclaffait de concert, ou, pour reprendre la distinction de Jean-Claude Milner, il faisait *foule*, et non pas *masse*¹. Les spectateurs devenaient un *public*, compact, unanime. Mais de quoi riaient-ils donc ? Je crois qu'ils s'enchantaient tout simplement d'être dans un théâtre qui affichait un spectacle comique. J'en vins alors à estimer cette puissance d'abstraction, ce triomphe de la volonté, ce mépris des circonstances et cette capacité d'imagination. Devant l'indigence comique du spectacle, les spectateurs faisaient corps et s'émerveillaient de rien, version renouvelée du «roi est nu» ou du *Retable des merveilles* de Cervantès.

LE SPECTATEUR HOMOGENÈME

Le spectateur «professionnel», j'entends celui qui, pour quelque raison que ce soit, est amené à voir beaucoup plus de spectacles que l'amateur, est ordinairement invité aux premières ou aux générales. Le public de ces soirées suscite souvent de la crainte chez les acteurs, à juste titre, non parce qu'il est composé de connaisseurs, et donc de critiques mieux armés, mais parce qu'il est homogène. En effet, pour que l'événement théâtre ait lieu, il faut des spectateurs divers, en âge, en instruction, en statut social, etc. Cette conviction fut un jour confirmée dans les circonstances suivantes. Alors que, travaillant dans un grand théâtre, j'avais coutume d'aller dans les coulisses assister un moment au spectacle pour voir si tout se passait bien, et donner ainsi à mon plaisir l'apparence du sérieux et de la conscience professionnelle, il se trouva qu'un soir, je fus surpris de ne pas entendre la salle. On sait en effet qu'une salle de théâtre, même composée de spectateurs silencieux et immobiles rend un son particulier. Ce soir-là, rien ! Je questionnai le régisseur : «Il n'y a personne ?» - «Si, si, c'est plein.» Dubitatif, je quittai les coulisses pour aller voir cette salle silencieuse. Et effectivement, elle était pleine de spectateurs... Revenu en coulisses, troublé par ce mystère acoustique, je questionnai de nouveau le régisseur qui m'informa que la représentation avait été achetée par une entreprise pour régaler ses cadres. Cas rare d'homogénéité, d'autant qu'il s'agissait, renseignements pris, d'une fabrique de matelas.

LE SPECTATEUR ACTIF

Un stéréotype – quasiment un mot d'ordre – court essentiellement chez les acteurs en formation, les étudiants, et quelques metteurs en scène : il faut créer des spectacles qui rendent les spectateurs «actifs». Je n'ai jamais très bien compris ce que cela voulait dire, sinon qu'il fallait les sortir du doux sommeil où le bourgeois repu s'abandonne aux délices de l'apparence. Cela procède vraisemblablement d'une idée assez sommaire de l'histoire du théâtre selon laquelle, pendant longtemps, il était une boîte à illusion dont le spectateur était la dupe en éprouvant les sentiments de personnages auxquels il s'identifiait. Puis vinrent Bertolt Brecht et, pour les plus informés, Meyerhold, qui rendirent le théâtre à son artifice et inventèrent des procédés pour que le spectateur n'oublie jamais qu'il était au théâtre, et qu'il reste ou devienne lucide, responsable et parfait citoyen. Des siècles d'hypnose, et un réveil annonciateur de lendemains chantants... Jacques Rancière a pointé le problème dans le premier chapitre de son *Spectateur émancipé*², et Juliette de Beauchamp a montré que le spectateur supposé par l'esthétique de Brecht ou d'Artaud est fait d'une matière plus complexe que ce que leurs épigones ont retenu³. Il est certain que le théâtre a une histoire, et que ses formes se sont transformées, que la relation du spectateur au spectacle a donc également une histoire, mais il est difficile d'imaginer que qui que ce soit, depuis toujours, ait cru à la réalité d'un événement imité. À part quelques psychotiques en vadrouille, occasion d'anecdotes censées venir à l'appui de la thèse «illusionniste», personne n'a vraisemblablement jamais été trompé par le théâtre. Il n'y a pas d'illusion théâtrale.

Un décor réaliste, naturaliste ou hyperréaliste se distingue d'un espace abstrait, symboliste, ou d'une machine à jouer. Cela induit chez le spectateur des émotions et des pensées spécifiques, mais la tromperie n'est pas ce qui les distingue. La description la plus fine de ce qui se passe dans l'esprit du spectateur a été donnée par Octave Mannoni dans *L'Autre Scène, ou Clefs pour l'imaginaire*. Que veut dire alors «spectateur actif» s'il s'agit d'autre chose que de bondir sur scène pendant le spectacle ou de se précipiter dans la Révolution ou à l'église à sa sortie ? Compléter imaginativement ce qui s'offre à mes yeux ? Dérouler des réflexions suscitées par le spectacle ? Changer d'opinion sur tel sujet traité dans la pièce ? On peut supposer que c'est le cas de tout spectateur. Le spectateur actif est une illusion, et sa supposition n'est pardonnable que si elle engendre quelque invention artistique.

LE SPECTATEUR ENDORMI

Tous les témoignages concordent : il arrive que des spectateurs s'endorment plus ou moins longtemps pendant un spectacle de théâtre. Une interprétation hâtive soutiendra qu'il s'agit d'un assoupissement ordinaire, une sorte de petite sieste dont on attribue en général la cause à l'ennui. Rien n'est plus faux. D'abord, parce que l'ennui ne fait pas dormir. Bernard Dort, l'éminent spectateur, disait que l'on ne peut s'endormir au théâtre que si l'on se sent bien. Le spectateur rend ainsi hommage au spectacle. Ensuite et surtout, parce qu'il s'agit d'un état de conscience bien particulier qui n'est pas une absence, mais un mode de perception spécifique comme le prouve l'expérience suivante.

Assistant un soir à un spectacle que j'avais vu à de nombreuses reprises, j'avais dû m'endormir puisque je me suis réveillé. Le changement d'état fut assez subtil pour que j'entende la souffleuse envoyer le texte à un acteur en difficulté. Ce n'était pas elle qui m'avait réveillé puisque j'ai entendu la totalité de la réplique qu'elle indiquait. La souffleuse de ce théâtre – un des rares où cet emploi existe encore – était très expérimentée et percevait très bien et très vite la différence entre un silence dramatique et un trou. Comme ce ne pouvait être la voix de la souffleuse qui m'avait fait changer d'état de conscience, ce ne pouvait être que la détresse de l'acteur : j'avais été réveillé par un trou. Ceci montre que le sommeil du spectateur n'est qu'une modalité de l'attention, que l'on peut suivre un spectacle selon des canaux perceptifs ordinairement inusités, et apparemment invalides. Réfléchissant après coup à cet incident, j'étais troublé : d'où pouvait venir et quel était ce pouvoir d'être vigilant dans le sommeil ? Il y a sans doute quelque chose d'animal chez le spectateur : endormi, il est à l'affût.

LE SPECTATEUR AIMÉ

Là où, autrefois, on disposait l'éclairage, la si bien nommée rampe qui sépare la scène de la salle, Klaus Michael Grüber et son génial décorateur, Gilles Aillaud, avaient installé, de jardin à cour, un fossé peu profond, rempli d'eau animée de vaguelettes silencieuses. La scène était comme une île. Peu après le début du spectacle, Angela Winkler qui jouait cette *Iphigénie en Tauride*, la pièce de Goethe, disait ceci, face public :

« Depuis tant d'années, une haute volonté, à laquelle je me sou mets, me tient confinée dans cet asile, et cependant j'y suis encore aujourd'hui, comme au premier jour, étrangère ; car la mer, hélas !, me sépare de ceux que j'aime... »

Je ne suis pas assez fou pour penser qu'Iphigénie ou Angela Winkler m'aiment, quoique je fasse partie de ceux qu'une mer sépare d'elles, mais la tirade mélancolique d'une femme sur un bord abandonné décrit la situation : elle s'adresse à nous par-delà une rampe maritime ; elle dit la séparation ; elle a vu que nous étions là, instant étincelant de collusion entre le spectacle et la fable, l'architecture du théâtre et le drame.

LE SPECTATEUR PREMIER

J'assiste à l'âge de sept ans⁴ à un spectacle dont je n'ai plus notion ni images, mais je me souviens d'un grand moment d'émotion, partagée sans doute, vu le silence tendu qui régnait parmi les spectateurs. C'était au théâtre de Caen qui avait été détruit le 15 juin 1944, incendié par l'armée allemande. Après la guerre et jusque dans les années 1960, des spectacles étaient donnés dans une petite salle au toit de tôle semi-circulaire surnommée « Le Tonneau », et attribuée au Centre régional d'art dramatique dirigé par Jo Tréhard, metteur en scène et disciple de Jean Vilar, futur directeur d'une des premières Maisons de la culture. Dans le « Tonneau » se trouve mon premier souvenir de spectateur, ou disons plutôt le souvenir qui a choisi d'être le premier, et dont je suppose qu'il représente les raisons d'un attachement, d'un amour, d'un métier. Le voici :

Pour conjurer le trouble causé par l'émotion, ou peut-être le maintenir ou le dissimuler, je me recroqueville et me tasse sur le siège de bois. Les billes de terre cuite et de verre qui se trouvent dans ma poche droite s'échappent en tombant sur le sol de béton, et, sonores, roulent jusqu'à la scène. Elles ne sont pas les seules à rompre le silence car je ne peux retenir un cri : « Mes billes ! » Toute la salle se met à rire. Le lendemain matin, je passe au « Tonneau » pour tenter de retrouver mon trésor. Le ménage avait été fait... Je savais ce que j'avais perdu, pas encore ce que j'avais gagné.

1. La foule se caractérise par « l'indistinction de ses membres », les masses requièrent « la prise de conscience de chacun de ses membres », *Foule et idéologies religieuses*, dans *Cités*, n° 62, 2015, p. 164.

2. La Fabrique éditions, Paris, 2008.

3. *Penser le spectateur avec Antonin Artaud, Entre le rêve et les événements*, juillet 2015, inédit.

4. Une version des paragraphes qui suivent est parue dans le numéro 1 du *Journal* du Conservatoire national supérieur d'art dramatique, juin 2014.

Le théâtre de la réception

RÉFLEXIONS SUR LA MÉDIATION

MATHIEU MENGHINI

Historien, anciennement directeur du Centre culturel neuchâtelois, du Théâtre du Crochetan et du Théâtre Forum Meyrin, conseiller de la Fondation nationale pour la culture Pro Helvetia, chroniqueur dans *Les Matinales* d'Espace 2, Mathieu Menghini a conçu et organisé les festivals *Poétiser la cité* (Neuchâtel, 2002) et *Poétiser Monthey* (2003) et a coécrit le concert poétique et visuel *La Scène révoltée* (2012).

Aujourd'hui engagé par la Haute École spécialisée de Suisse occidentale (HES-SO), il est chargé d'enseignement en histoire et pratiques de l'action culturelle et titulaire de plusieurs mandats dans le domaine des politiques publiques de la culture. Basé à la Haute École de travail social de Genève, il collabore notamment avec la HETSR (Manufacture), les universités de Lausanne et Genève ainsi qu'avec l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA) de Paris. Il est par ailleurs chroniqueur dans le quotidien romand *Le Courrier*.

Traversant les disciplines du droit, de la psychothérapie, de la philosophie, de la théologie et bien d'autres, la « médiation » a une signification fortement circonstancielle. Appliquée à la culture, elle est loin d'être stabilisée. Différents courants, en effet, se disputent l'interprétation de son objet et de ses méthodes. S'agit-il de « médier » un genre artistique, une institution comme lieu, une œuvre en particulier ? Et dans ce dernier cas, quelle approche privilégiera-t-on : évaluative ? herméneutique ? pragmatique ? Quel aspect : formel ? contextuel ? esthétique ?

Maints intervenants travaillent ce champ sans se soucier de théoriser leur pratique ; quand ils témoignent de cette attention, bien souvent leur analyse échoue à rendre la part sensible de leur action.

Par-delà les querelles « d'écoles », l'idée même de médiation divise. Les artistes, avant tout, mais pas uniquement ; elle froisse également certains intervenants sociaux. Si les premiers déplorent une forme de scolarisation¹ de la sortie culturelle et le court-circuitage de la rencontre avec leurs œuvres (voire avec eux-mêmes), les seconds dénoncent un nouveau visage du marketing culturel.

Avant de reprendre ces griefs souvent fondés, convenons que les arts et le théâtre en particulier – art que nous privilégierons dans les pages qui suivent – ne se vivent pas dans l'im-médiateté ; convenons que leurs financeurs, leurs lieux ordinaires, leurs us, leur répertoire, leurs canaux de communication, par exemple, sont autant de médiations qui trient les œuvres et le public ou, du moins, s'intercalent entre les artistes et la population.

POURQUOI LA MÉDIATION ?

Nous proposerons ici quelques réflexions en matière de pratiques de la médiation en réduisant notre objet, du côté de l'« offre », à la seule culture publique (celle qui se trouve financée par les subventions de la collectivité et qui *devrait* bénéficier à tous) et, du côté de la « demande » (si l'on peut dire), en réservant notre attention à cette partie de la population généralement absente des statistiques de fréquentation.

Prenons le premier point. En quel sens la culture participe-t-elle de l'action de la démocratie ?

L'affectation des deniers publics se trouve définie par les gouvernants, les administrations culturelles, des experts parfois et, en dernier ressort, par les parlements. Or, dans nos systèmes électifs, les assemblées législatives évoluent en claudiquant : tantôt elles ambitionnent d'être des *phares* pour leurs administrés, tantôt elles s'imaginent en *miroirs* du corps social. Le premier dessein invite les élus à considérer la culture comme un instrument moral et civique ; le second, comme un bien de consommation.

De la sédimentation des périodes politiques successives sourd, aujourd'hui, un certain nombre de motifs pour appuyer l'engagement de l'argent public dans la culture. Enumérons-en quelques-uns :

a) Héritiers des Grecs classiques, nous reconnaissons une action *civique* à la culture. Pour mémoire, les grands concours tragiques rassemblaient un nombre très significatif² de citoyens et non un public particulier d'amateurs de théâtre. Mêlant interaction et interlocution, la tragédie leur permettait d'aiguiser leur jugement relativement aux discours, aux idées et aux comportements des hommes.

On dira que toute œuvre ne peut se targuer d'un tel pouvoir, qu'il est réservé aux productions narratives. Gardons-nous de toute exclusive : un monochrome (pour quitter le domaine des planches) faisant d'une couleur une *finalité* tandis qu'elle avait jusque-là été *moyen* ne nous invite-t-il pas à interroger nos statuts sociaux ? à nous envisager nous-mêmes *finalité* plutôt que *moyen* ?

b) L'aptitude des œuvres à *édifier* trouve également ses sources historiques dans l'Antiquité. Citons la fameuse formule de l'*utile dulci* employée par Horace dans son art poétique : la poésie doit à la fois *plaire* et *instruire*. Aujourd'hui, malgré les réticences fameuses de Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, cette vertu connaît une nouvelle vogue. Ainsi, dans *L'Art d'être juste*, la philosophe américaine Martha C. Nussbaum soutient que les arts représentationnels épanouissent en nous « l'imagination empathique » et que de cette faculté dépend notre manière d'envisager nos semblables : les considérera-t-on comme de simples instruments de nos intérêts propres ? Les réduira-t-on à des entités abstraites et indiscernables ? Ou les regardera-t-on comme fins en soi, comme des êtres doués de dignité et d'individualité, dotés d'une vie intérieure d'une certaine complexité ?

c) Les défenseurs de la tradition clament que les pouvoirs publics ont vocation à perpétuer l'identité *symbolique* dont les œuvres passées sont porteuses ; la continuité de la communauté et du sentiment d'appartenance à celle-ci se jouerait là.

Paradoxalement, les tenants de l'avant-garde énoncent un discours symétrique : en soutenant la création et la recherche – que les recettes commerciales ne sauraient financer seules –, la collectivité révèle sa préoccupation pour le patrimoine de demain.

d) Un quatrième ordre de motif tient à la nécessité des *loisirs* et du *divertissement*. Dans le meilleur des cas, cette nécessité est rapportée à l'entretien d'un équilibre vital entre obligations et distractions³; dans une hypothèse plus suspicieuse (celle de l'évergétisme du *panem et circenses* moqué par le satiriste latin Juvénal), ce souci du divertissement vise à la sécurisation de l'ordre social.

e) Distinguons une dernière motivation (entre bien d'autres). La plus prosaïque manière de défendre la culture (mais sans doute la plus douce aux oreilles de certains édiles aujourd'hui) consiste à dresser l'inventaire des externalités économiques positives de la présence des institutions de l'art, en dégageant ses effets directs, indirects et induits. Sur un mode à peine moins « épicière », on s'ingénie à souligner le bénéfice qui en résulte en terme d'*image* ou, avec plus de chaleur, le *rayonnement* ainsi émis.

Si l'on excepte l'argument de la « politique d'image », tous les autres – qu'ils soient totalement convaincants ou non, d'une inspiration cynique ou, au contraire, sous-tendus par un idéal émancipatoire – semblent devoir s'adresser à la collectivité *largement* comprise.

Qu'en est-il dans les faits ?

Pour répondre à cette question, il convient de nous tourner du côté de la demande. Or, force est de reconnaître qu'enquête sociologique après enquête, la « culture légitime » – celle traditionnellement financée par les pouvoirs publics (cœur de notre analyse) – n'est toujours pas également partagée.

Si l'on s'en tient aux arts de la scène par exemple, seuls 15% environ de la population se rend au moins une fois par année au théâtre ou au café-théâtre. Un cadre ou un représentant des professions libérales a entre quatre et huit fois plus de chances statistiques de s'asseoir dans un fauteuil qu'un employé, un ouvrier, un agriculteur ou un chômeur.

On pourrait bien sûr ajouter à la discrimination selon la catégorie socioprofessionnelle, celle tenant au niveau d'instruction⁴, mais cessons là l'étalage de ces facteurs et probabilités.

Que déduire ? Qu'une certaine démocratisation culturelle a montré ses limites : une démocratisation de type malrucien fondée sur la conviction que seuls les obstacles de la géographie et de l'argent compromettaient l'abord de l'art. Sans aucun doute, la décentralisation (pensons, pour le cas suisse, à la démultiplication des scènes municipales) et les avantages tarifaires ont-ils contribué à l'augmentation des pratiques culturelles, mais ils n'ont finalement que peu ouvert l'éventail sociologique des publics de l'art.

Deux éléments viennent expliquer cette situation. D'abord, la vive concurrence de l'industrie des loisirs qui, débordant les services publics culturels, a su toucher les masses ; ensuite, le déni – par la *première* démocratisation – d'obstacles particulièrement retors dans l'accès à l'art.

Il ne nous appartient pas ici d'incriminer ou de vanter la culture de masse ; Adorno et Horkheimer (cf. *La Dialectique de la raison*) l'ont dénoncée avec profondeur, et Morin (cf. *L'Esprit du temps*), défendue avec finesse⁵.

Quant à ces obstacles insidieux et négligés, ils sont nombreux : citons, en vrac, l'inégalité devant la disponibilité, les barrières physiques et psychiques (fatigue, situations de handicap, etc.), la longue omission des institutions fermées (prisons, etc.), l'écueil de la langue mais aussi et surtout les obstacles d'ordres symbolique et cognitif (relatifs à la variété des goûts, des expériences personnelles, des visions du monde et des codes culturels) et les inhibitions psychosociales.

Pensant à des difficultés de ces deux derniers types, Pierre Bourdieu pointait dans un large pan de la société un sentiment d'« inaptitude » et/ou d'« indignité » face à la culture.

Ce que nous entendons ici par « médiation » travaille ces deux sentiments en priorité et participe ainsi d'une nouvelle phase de la démocratisation culturelle. Avant d'en dire davantage, il convient d'évoquer une difficulté fondamentale. Peut-être même une aporie.

D'UNE DIFFICULTÉ CUISANTE

Nous avons annoncé plus haut nous concentrer sur la culture publique, arguant son rapport particulier à la démocratie ; mais nous avons sous-entendu – dans l'énumération de ses effets possibles – qu'elle pouvait être le jouet des puissants, un panneau-réclame ou une diversion. C'est ici que se situe la contradiction : la culture « légitime » – celle des beaux-arts et des scènes les plus subventionnées – est-elle réellement un instrument de liberté, ou les visions du monde infusées dans ses œuvres et leur radiation sensible instillent-elles une

domination dans les corps et les esprits ? Appuient-elles des distinctions de nature à tordre l'idéal démocratique ?

Y a-t-il, au fond, une authentique culture « générale », un ensemble de référents vecteurs universels d'émancipation, ou uniquement de l'idéologie jusque (ou surtout) dans la plus frivole distraction ?

Pour dépasser ce nœud, il conviendrait de définir la ou les pratiques culturelles susceptibles d'affiner notre rapport au monde en éveillant nos sens, d'élargir nos perspectives en nous décentrant et de rehausser ainsi en nous et la puissance et l'humilité.

Comment, en d'autres termes, établir un canon, dépasser les indigences du pur relativisme ? Notons que le jugement de goût, parfois, fait à peu près consensus : *pour qui connaît les deux personnages*, la supériorité artistique de Charlie Chaplin sur Michaël Youn est assez incontestable. Comment, cependant, en rendre compte ? Nous ne pouvons ici en dire beaucoup plus ; citons, toutefois, la manière empiriste dont Hume, traitant du goût et de son excellence, cherche à dépasser les contingences intersubjectives, culturelles ou historiques : une certaine norme, dit le philosophe écossais, peut être établie par des juges répondant grosso modo à quatre exigences : 1° La délicatesse de l'imagination, soit l'aptitude à ressentir et discerner les émotions les plus ténues. 2° Une pratique éprouvée – qui permet non seulement d'exercer et fortifier la délicatesse citée en 1, mais également de faire des comparaisons pour appuyer son jugement. 3° Qualité qu'une longue pratique peut contrarier, l'absence de préjugés constitue une troisième condition. 4° Pour Hume, les juges gagneront à s'appuyer sur la raison : on appréciera comme un tout les parties d'une œuvre ; on jaugera les correspondances mutuelles entre les parties ; enfin, on n'omettra pas le dessein visé par l'œuvre quand il est brandi et les règles qui orientent son procès quand elles sont connues.

Nul n'est besoin d'apprécier Youn pour réfuter Hume, mais force est de reconnaître que la contradiction est malaisée. Ceux que l'élitisme sous-jacent de ce canon exaspère et que l'intention (d'un Antoine Vitez, par exemple) de l'étendre à tous n'apaise pas contreront l'ambition de la *démocratisation* par l'idéal de la *démocratie culturelle*, de la pluralité des goûts, des différentes manières d'être présent au monde et d'envisager la vie. Ceux-ci s'appuient sur la grande leçon de l'ethnologie : on ne saurait, de la différence, déduire une infériorité !

Ces deux opinions (démocratisation vs démocratie) – que nous opposons trop carrément – peuvent sembler figurer deux conceptions distinctes de la démocratie : vision *républicaine*, d'un côté ; vision *libérale*, de l'autre ; foi en un référent commun, dans le premier cas, culte de la liberté individuelle, dans le second. L'une des tâches les plus aiguës des tenants de la démocratisation pour ne pas verser dans le prosélytisme consiste, selon nous, à démêler les *différences* des *inégalités*. Dans le champ qui nous occupe, cela reviendrait à questionner les pratiques et leurs origines : que doivent-elles, par exemple, à la rémanence de rapports sociaux inégaux ? Sont-elles façonnées par une situation d'*exploitation*, d'*aliénation*, pour user de vieux mots jugés aujourd'hui surannés (tandis que la chose, elle, nous hante toujours...), ou par l'expression d'un goût libre ? Difficile tamisage !

La culture vraie de soi tient sans doute dans une spirale dialectique consistant à *s'affirmer* et à *sortir de soi* en répétant ce mouvement à une altitude sans cesse nouvelle.

POUR UNE APPROPRIATION COLLECTIVE

Ce circuit liant affirmation et dépossession, décentration, désintéressement est d'une vertigineuse exigence ; peut-être n'est-il envisageable qu'à plusieurs...

Arrivé en ce point, reprenons nos deux visions de la démocratie et opposons à la définition *libérale* de la liberté, à la déification de l'individu une conviction éthique : on ne saurait être libre seul.

Le poète martiniquais Aimé Césaire considérait avec pertinence qu'il était « deux façons de se perdre : par ségrégation muré dans le particulier ou par dilution dans l'universel. » Ainsi, entre un républicanisme abstrait et le repli monadique, entre l'aristocratie d'un canon esthétique et le faux nivellement de la démocratie culturelle, le déploiement de collectifs concrets offre une perspective désirable.

Devisant sur la liberté et la démocratie, nous ne nous sommes éloigné qu'en apparence des enjeux de la médiation. Le *sens* de l'art – si l'on nous passe ce gros mot⁶ –, sa raison d'être, sa *valeur* (autre terme polémique) constituent l'un des moments de l'expérience esthétique. Un brin péremptoire, le philosophe analytique Jerrold Levinson affirme même que « le plaisir lié à l'expérience d'une œuvre d'art tient uniquement à ceci : il s'agit typiquement d'un plaisir de faire quelque chose – écouter, voir, assister, *organiser*, *projeter*, *conjecturer*, *imaginer*, *spéculer*, *faire des hypothèses* [...] – plutôt que de juste permettre aux choses de se produire sur un plan sensoriel. »

Sens et valeur de l'art ne sont donc pas des émanations transcendantes ni le produit de codes celés dans les œuvres qu'il conviendrait simplement de déchiffrer. Ils sont matières à jeu des interprétations ; le sens, notamment, n'est jamais épuisé puisque « l'activité représentationnelle exercée sur l'objet » (pour reprendre l'expression de Jean-Marie Schaeffer) varie en fonction des conditions sociales, historiques, culturelles dans lesquelles se trouvent les récepteurs, dans lesquelles se tient l'expérience esthétique. D'où l'intérêt de socialiser la réception, d'élargir sociologiquement le public en prenant en compte les obstacles symboliques et psychosociaux dans l'accès à l'art, et de démultiplier les perspectives. Une transaction collective du sens libère la réception, épanouit la polysémie des œuvres.

Conçue comme le miel d'authentiques rapports humains, semblable médiation charrie une dimension sociale : pour paraphraser Antoine Hennion, il n'y a rien à partager de plus important que le partage lui-même, que cette rencontre humaine, ce *commun* autour d'un objet.

Par la reconnaissance de « l'égalité⁷ » des participants, par l'affirmation de leurs points de vue, par la mise en débat de ceux-ci, notre médiation se veut non seulement l'occasion d'un approfondissement du rapport aux œuvres mais aussi un exercice de citoyenneté (d'*empowerment*, comme disent les anglophones) permettant à des sujets sociaux⁸ de quitter l'inertie à laquelle la société de consommation (quand ce n'est pas la société politique elle-même !) nous incite le plus souvent.

« Coauteurs » des œuvres, nos participants peuvent s'imaginer avec plus de conscience en coauteurs de la vie sociale. Habermas ne faisait-il pas de la translation de l'expression partagée des goûts à l'échange sur les affaires communes l'origine même de l'espace public ?

Ainsi entendue⁹, cette médiation est de nature à révéler le potentiel interprétatif des œuvres, l'étendue de leur polysémie. Il n'est pas interdit de penser qu'il y a là un étalon susceptible de distinguer le bon grain de l'ivraie et de contribuer à affiner le canon qui nous occupait il y a de cela quelques paragraphes.

Un avant-dernier mot, puis nous concluons.

La naissance du théâtre classique est quasiment contemporaine de celle de la démocratie, de l'histoire et de la médecine. Une telle concomitance pose question. Un élément unissant ces quatre disciplines l'explique peut-être : l'effort d'élucidation des causes et des conséquences.

Éprouvons notre hypothèse.

Une tragédie, écrivait Aristote, propose une action complète comportant un commencement et une résolution : or, placer ces deux curseurs est une opération d'une prodigieuse intelligence.

Le citoyen, en démocratie, est sommé de prendre part aux décisions ; lui aussi gagne donc à parvenir à débrouiller la motivation de ses choix et à méditer leurs conséquences.

L'histoire, elle, fait de cette « hygiène » le moteur même de ses enquêtes.

Quant à l'art du médecin : n'est-il point charlatanerie s'il ignore les symptômes et méprise ses conséquences ?

Ce point devrait nous permettre de ramasser les différentes étapes de notre raisonnement : l'évocation de la *liberté* et celle du *perspectivisme*.

Se fondant sur l'interlocution d'un collectif concret, la médiation que nous avons esquissée révèle ce qu'il y a de commun – sous certains aspects et à certains moments – dans chacun de nos mondes propres. Révélant cela, elle favorise cette liberté que nous souhaitons collective et éclaire la voie de ceux qui – dans la conscience et le respect d'autrui – ambitionnent d'être *causes* d'eux-mêmes. Nourri par l'art et entretenu par le médiateur, ce dialogue entre le singulier et le commun, entre le sensible et le rationnel nous paraît rapprocher l'esthétique de l'éthique.

OUVERTURES

Nous concluons en deux temps.

Premier temps : la médiation pour pallier la sectarisation et la déradicalisation de l'art.

Autonomistes de l'art, certains acteurs culturels n'envisagent plus que de toucher leurs pairs et les happy few partageant leur goût.

D'autres, moins insensibles à la vogue, rabattent de leurs audaces.

Nous avons cherché, dans ces pages, à montrer une troisième attitude, exigeante et ouverte, car l'autonomie artistique nous semble un fanion trompeur : l'affranchissement de l'artiste des tutelles de l'Église ou de l'État s'est-il étendu à celle de l'argent ? Et que dire d'une liberté jugée pure à la condition de ne s'engager point ? Il est temps d'envisager une désautonomisation qui ne soit pas régression dans des schémas serviles, mais épanouissement de l'interpellation de l'art.

Quant à la démission de l'exigence, elle fait honte au récepteur ; nous n'épilouterons donc pas.

Second temps : la médiation pour donner un nouveau sens aux lieux physiques de la culture.

Pour maints observateurs, l'exigence démocratique en matière artistique pourrait aujourd'hui s'accommoder de la marginalisation des lieux physiques de la culture. Scène immatérielle, la Toile atteint de fait une population nettement plus importante que les institutions en dur.

Cette abdication nous inspire, cependant, une certaine circonspection : nombreux, le « public » d'Internet est ordinairement distrait, distant, lunatique, réduisant la réception en une forme de consommation. Le plus souvent aussi, ce public est atomisé ou alors superficiellement assemblé. Or, avec la séparation des corps menace la lente dépolitisation d'une société.

Redonner sens aux institutions¹⁰ – entendues comme lieux de production et de représentation des œuvres, comme lieux de rassemblement des corps – nous paraît devoir passer par une transformation de leurs missions, un rééquilibrage de leurs fonctions.

Envisageons un théâtre soucieux de prolonger l'interpellation des œuvres au cours d'une délibération sensible, soucieux d'une appropriation collective de ses créations.

En somme : aspirons à un théâtre de la production comme de la réception.

1. Dans un discours prononcé à l'occasion de l'inauguration de la Maison de la culture d'Amiens, le 19 mars 1966, André Malraux – en sa qualité de ministre plus que d'écrivain – distinguait le registre des institutions de diffusion de l'art de celui des académies en usant de deux couples de notions opposées : aimer/enseigner ; révélation/explication. Laissons-lui la parole : « [...] L'Université est ici pour enseigner. Nous sommes ici pour enseigner à aimer. Il n'est pas vrai que qui que ce soit au monde ait jamais compris la musique parce qu'on lui a expliqué *La Neuvième Symphonie*. Que qui que ce soit au monde ait jamais aimé la poésie parce qu'on lui a expliqué Victor Hugo. Aimer la poésie, c'est qu'un garçon, fût-il quasi illettré, mais qui aime une femme, entend un jour : "lorsque nous dormirons tous deux dans l'attitude que donne aux morts pensifs la forme du tombeau" et qu'alors il sache ce que c'est qu'un poète. Chaque fois qu'on remplacera cette révélation par une explication, on fera quelque chose de parfaitement utile, mais on créera un malentendu essentiel. » Malraux nous invite à une attitude très révérencieuse à l'endroit de l'ordre symbolique ; faut-il, cependant, que le rapport aux œuvres se résume à un exercice d'admiration ? Apprécient que l'art nous touche... jusqu'au cerveau, nous ne pouvons nous résoudre à attendre, genoux fléchis, quelque révélation que ce soit (ni d'ailleurs à confondre l'œuvre avec un sec mode d'emploi).

2. La tragédie était de fait le seul genre littéraire de l'époque à toucher les couches moyennes et inférieures de la société.

3. On connaît la critique de Pascal de la démission des hommes devant la dureté de leur condition fragile et mortelle : « La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement, et cependant c'est la plus grande de nos misères » (*Pensée* n° 171 selon l'édition Brunschvicg).

4. On sait l'insistance du sociologue Pierre Bourdieu (cf. *La Distinction*) sur les facteurs scolaire et socioculturel pour expliquer l'orientation des goûts et la présence ou l'absence de pratiques culturelles ; les remarques de Bernard Lahire (cf. *La Culture des individus*), relevant au niveau des individus des « dissonances » entre niveaux culturels et pratiques, ne corrigent finalement son constat qu'à la marge ; mettons qu'elles l'affinent.

5. Selon nous, le mérite ou le poison de l'industrie culturelle tient, pour beaucoup, aux modalités, au caractère de sa réception.

6. Nous le préférons à « signification » qui pourrait donner le sentiment que l'œuvre artistique n'est que l'indice d'autre chose qu'elle-même.

7. Au sens fort où l'entend Jacques Rancière.

8. Nous avons dit privilégier les publics ne fréquentant pas ordinairement les institutions culturelles.

9. Nous nous permettons de renvoyer, pour plus de détails méthodologiques, à notre article *Pour une inscription politique de la médiation*, dans *La médiation dans les arts de la scène*, La Manufacture, Lausanne, 2011.

10. Que l'on ne se méprenne pas : ce n'est pas parce que nous défendons ici une certaine idée des institutions que nous ne sommes pas enthousiasmé par les formes subculturelles de l'art, les praxis communautaires intégrant la population à même la production des œuvres (atteignant im-médiatement le partage et l'interpellation visés par notre médiation, elles rendent du même coup celle-ci superflue).

Enfant de troupe

JEAN-PIERRE VINCENT

Depuis l'émergence du théâtre moderne, c'est-à-dire depuis la naissance de la mise en scène comme discipline identifiée, organisant autour d'elle les « arts frères », à partir de 1870-1880, on n'a guère connu de trace artistique mémorable sans la réunion durant plusieurs années d'un groupe d'artistes, la plupart du temps autour d'un ou une artiste phare, mais un ensemble¹ travaillant sur et pour une orientation donnée. Mémorable signifie ici « digne de mémoire », mais aussi et surtout ayant sublimé ou modifié/secoué/révolutionné la scène européenne, et influencé pour toute une période des groupes artistiques adjacents ou suivants. Les exemples ne manquent pas : du Théâtre d'art de Stanislavski aux diverses Schaubühne de Berlin, de Meyerhold à Mnouchkine, de Vilar aux nouveaux groupes d'aujourd'hui.

Le développement des autres arts de la scène, danse et opéra, n'échappent pas à cette règle. Même si l'opéra tend à utiliser de plus en plus des artistes mercenaires au coup par coup, les exemples de l'opéra de Vienne dans les années 50 ou du Komische Oper Berlin autour de Felsenstein fournissent une idée de l'excellence et des sommets que l'on peut atteindre par cette insistance et ce polissage continu des questions, souvent des refus artistiques qui vous ont fait vous réunir.

La peinture – même s'il existe des collectifs de peintres –, la poésie, l'écriture en général, sont des arts aux pratiques solitaires. Il y a de l'autre côté les arts que l'on appelle « collectifs ». Peintres et poètes, depuis leur solitude, s'adressent bien sûr au monde, à tous les vivants – et peut-être aussi aux morts et à ceux qui ne sont pas encore nés. Mais le théâtre et les arts de la scène vivent au quotidien, dans l'acte même de leur pratique, cette expérience propre à chacun(e) de nous depuis la naissance du

Jean-Pierre Vincent est metteur en scène et directeur de théâtre. Dès 1958, il rencontre, au sein du Groupe Théâtral du Lycée Louis-le-Grand, Patrice Chéreau, Michel Bataillon, Jérôme Deschamps... Il signe son premier essai de mise en scène en 1963, *La Cruche cassée* d'Heinrich von Kleist. En 1972, il fonde avec Jean Jourdheuil le Théâtre de l'Espérance. Ensemble, ils montent plusieurs spectacles, dont *La Noce chez les petits bourgeois* de Bertolt Brecht. En 1975, il devient directeur du Théâtre national de Strasbourg, où il donne une place importante à la création expérimentale et à l'École, qu'il intègre pleinement à la vie du théâtre. Il s'entoure d'une troupe de comédiens fidèles, de metteurs en scène et de dramaturges (Bernard Chartreux, Michel Deutsch, André Engel, Dominique Muller), de peintres et de scénographes (Nicky Rieti, Titina Maselli, Lucio Fanti, Jean-Paul Chambas). Il interroge notamment l'histoire française, avec *Germinal* (création collective d'après Zola), *Vichy fictions* (de Chartreux et Deutsch), *Le Palais de Justice* (plongée hyperréaliste dans la justice au quotidien) et *Dernières nouvelles de la peste* (de Chartreux). En 1983, il est nommé administrateur de la Comédie-Française, qu'il choisit de quitter en 1986 pour se consacrer à la mise en scène et à son activité de professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. De 1990 à 2001, succédant à Patrice Chéreau et Catherine Tasca, il prend la direction du Théâtre Nanterre-Amandiers, où il intègre notamment la troupe de Stanislas Nordey de 1995 à 1997. En 2001, il fonde la compagnie Studio Libre avec Bernard Chartreux.

On doit à Jean-Pierre Vincent près d'une centaine de mises en scène. Parmi elles : *La Cagnotte* d'après Eugène Labiche (Théâtre national de Strasbourg, 1971), *Dans la jungle des villes* de Bertolt Brecht (Théâtre de l'Espérance, Festival d'Avignon, Théâtre de Chaillot, 1972), *La Tragédie optimiste* de Vsevolod Vichnevski (Théâtre Le Palace, 1974), *Le Misanthrope* de Molière (TNS, 1977, et Comédie-Française, 1984), *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais (Théâtre national de Chaillot, 1987), *On ne badine pas avec l'amour* et autres Comédies et Proverbes d'Alfred de Musset (Nanterre-Amandiers, 1991-1993), *Les Prétendants* de Jean-Luc Lagarce (Théâtre national de la Colline, 2003), *Ubu roi* d'Alfred Jarry (Comédie-Française, 2009), *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Molière (Comédie-Française, 2012), *En attendant Godot* de Samuel Beckett (Théâtre du Gymnase, Bouffes du Nord, 2015).

C'est la matière même du théâtre : des artistes seuls et ensemble développent des fictions pour des spectateurs seuls et ensemble.

langage et de la conscience : vivre inexorablement seul et obligatoirement ensemble, vivre cette dialectique à longueur de vie. C'est la matière même du théâtre : des artistes seuls et ensemble développent des fictions pour des spectateurs seuls et ensemble.

Je suis un enfant de troupe, depuis 1958 et la troupe du Lycée Louis-le-Grand à Paris. Enfant de troupe(s), irrégulier dans la forme, mais régulier dans le fond du cœur et des pensées. Je ne sais pas si j'ai changé quelque chose dans le théâtre ou si j'ai synthétisé d'autres courants présents autour de moi – mais si, je sais, c'est plutôt cette seconde solution... J'ai surtout, pendant des périodes données, aidé, permis, provoqué des groupes d'individus à faire avancer notre art, plus et mieux qu'ils n'auraient pensé pouvoir le faire en menant leur « carrière » individuelle. Le mieux est que je mette bout à bout tous ces épisodes, ô combien divers, qui tiennent à cette notion centrale de troupe.

Louis-le-Grand, 1958, donc. J'ai commencé dans une troupe, plus exactement dans le Groupe Théâtral. Sa particularité, c'est qu'on y entrait (sur ce qu'on peut appeler une audition) en classe de seconde pour en sortir après le baccalauréat ; mais le Groupe était animé/dirigé par des anciens, désormais étudiants, à la Sorbonne qui était en face ou dans les grandes écoles qui n'étaient pas loin. La tradition de travail se transmettait ainsi naturellement, sous la férule d'un être délicieux, professeur apparemment poussiéreux de lettres classiques, pas metteur en scène, mais amoureux de l'intelligence dialoguée et des pastiches musicaux : monsieur Lescale, qu'un hommage éternel lui soit rendu. Transmission de quoi ? En 2008, Patrice Chéreau et moi (nous y fûmes ensemble) l'avons raconté durant

toute une soirée à celles et ceux qui avaient repris le flambeau des années après. Nous disions que nous y avions appris le sérieux et l'intégrité d'un rapport au texte, la modestie ambitieuse de la *lecture*, la façon dont les arts et techniques peuvent s'accorder pour exprimer l'œuvre – en fait nous y avons appris tous les boulots du théâtre : jouer, mettre en scène, construire un décor, inventer et gérer des lumières, une bande-son. Armés pour la vie. Le répertoire du Groupe était aussi très intéressant, et très pertinent. Il proposait des pièces un peu à l'écart du grand répertoire, où nous ne pouvions concurrencer les « grands » théâtres : premières comédies de Corneille, répertoire espagnol, raretés du XIX^e siècle français (Henri Monnier, *L'Intervention* de Victor Hugo). Quand Chéreau et moi avons pris la tête du Groupe, en 1962, ce fut une sorte de révolution : Chéreau rapportait de ses voyages à Berlin les pratiques et les idées du Berliner Ensemble, l'héritage vivant de Brecht. Nous nous sommes fait une « auto-école », entre nous.

Nous avons glissé petit à petit vers le théâtre professionnel, mais toujours en groupe². La continuité

Nous avons glissé petit à petit vers le théâtre professionnel, mais toujours en groupe. La continuité de l'effort en commun nous a permis de creuser plusieurs directions de recherche – non de recherche en laboratoire, mais de recherche pour le public.

de l'effort en commun nous a permis de creuser plusieurs directions de recherche – non de recherche en laboratoire, mais de recherche pour le public. Nous cherchions avec acharnement un nouveau style de jeu – mêlant expressionnisme allemand, burlesque américain, et ce qu'on pouvait deviner de la biomécanique de Meyerhold... Nous intervenions dans les textes classiques, dans l'écriture même, pour leur faire rendre gorge ! Nous squattions la cinémathèque pour y dévorer les classiques audacieux (Eisenstein, Kurosawa, Murnau et Fritz Lang, Welles et Ford). Et peu à peu, la sensualité des images de Strehler est venue se glisser dans le brechtisme de Chéreau. Cela a duré jusqu'en juin 68...

On s'était peut-être dit tout ce qu'on pouvait se dire. Chéreau a voulu voir d'autres visages. Moi, j'ai eu l'occasion de faire ma première mise en scène, et surtout j'ai rencontré Jean Jourdheuil³. J'étais tout de même un peu en manque de dramaturgie et de collectif quand Chéreau s'envolait au cours des derniers jours de nos répétitions. Jourdheuil cherchait comment mettre en valeur tout ce que son travail brechtien à Nancy lui avait apporté. Nous décidâmes d'apporter la bonne parole en France en y fondant le premier « couple » metteur en scène/dramaturge qui, dans notre esprit, devait faire tache d'huile... Notre idée, c'était que la dramaturgie n'est pas une tâche de fonctionnaire de l'intellect (ni, au mieux, de fabricant de dossiers et brochures), mais une participation active à l'ensemble de l'élaboration du spectacle (traduction, adaptation, scénographie et costumes, mises en place et jeu d'acteurs). Pendant trois ans nous avons travaillé (en *free-lance*) avec les troupes finissantes des premiers Centres dramatiques (Bourgogne, Toulouse, Strasbourg). Le théâtre français avait été rénové/construit hors de Paris, après la guerre, par des animateurs et leurs troupes : sans ces troupes défricheuses, rien n'existerait. Le théâtre « de province » aurait continué à dormir comme au XIX^e siècle. Mais une nouvelle génération et une nouvelle ère se profilaient. Nous nous sommes, Jourdheuil et moi, frottés à ces troupes de la génération précédente, vaillantes mais d'une esthétique de jeu parfois éloignée de nous : mise à l'épreuve de nos certitudes, nécessité d'une stratégie pédagogique, autre « auto-école »... Nous glissions parfois un ou une de nos congénères dans ces groupes d'acteurs.

Après quelques saisons, nous nous sommes lassés de cet exercice, et nous avons décidé de fonder une compagnie (la Compagnie Vincent-Jourdheuil, Théâtre de l'Espérance – car nous « espérons » un théâtre !), c'est-à-dire de réunir une troupe des meilleurs actrices et acteurs de notre génération, du moins à notre goût, et à l'initiative de Jourdheuil, de travailler pour les décors avec des peintres, et non plus avec des décorateurs : pour commencer avec Gilles Aillaud, Titina Maselli, Lucio Fantì. Et aussi de débiter par une création, nous qui n'avions travaillé que des œuvres du passé. Et encore d'accueillir de nouveaux dramaturges/metteurs en scène : André Engel, Dominique Muller. Les acteurs n'étaient pas permanents, mais tous avaient le sentiment de participer à une action artistique commune, d'être solidaires des spectacles où ils ne jouaient pas⁴. Nous étions ensemble, mais, itinérants d'un théâtre à l'autre – grâce à des directeurs généreux : Antoine Bourseiller, Jacques Rosner, etc. –, il nous manquait un théâtre, en tout cas je le pensais. Pourquoi un théâtre ? Pour ancrer le travail, en développer les effets de façon continue devant un public, pour lui et contre lui parfois. Car à quoi bon accumuler les succès remarquables, les nouveautés fracassantes, sans que cela fasse une somme.

Je savais depuis longtemps que seule la présence d'artistes permanents pourrait contrebalancer l'effet de masse de l'institution.

Et l'occasion s'en présenta. Michel Guy, aristo de la culture, fondateur du Festival d'automne à Paris, fut nommé secrétaire d'État à la Culture au printemps 1974. Un certain nombre de Centres dramatiques devaient alors changer de mains. Michel Guy nomma sans coup férir sept d'entre nous (nous étions alors âgés d'environ 30 ans) à la tête des institutions de la décentralisation théâtrale⁵. Impensable dans ma tête, étant donné toute mon histoire, d'aller seul à Strasbourg. La maison (que j'avais fréquentée en 71 en montant *La Cagnotte* d'après Labiche, que j'avais brigüé au moment du départ d'Hubert Gignoux, et dont l'École avait formé mes meilleurs amis) était un monstre qu'il fallait apprivoiser rudement, avec des armes artistiques majeures. Je savais depuis longtemps que seule la présence d'artistes permanents pourrait contrebalancer l'effet de masse de l'institution. Et puis, il fallait continuer en grand le travail en cours.

Nous avons beaucoup discuté, bataillé entre nous, des soirées et des nuits entières, de l'opportunité « d'y aller », de ce qu'on pouvait espérer y faire, des dangers de s'y emprisonner. Quelques-uns ont choisi en conscience de ne pas rejoindre l'institution, pensant qu'on ne pouvait pas la modifier.

D'autres, pour x raisons, ne pouvaient quitter Paris. Il est sorti de ces réunions, des comptes rendus, un projet écrit. Au TNS, nous avons travaillé sur des contenus artistiques nouveaux, radicaux, qui ont peu à peu entraîné le personnel et le public vers une nouvelle existence du théâtre dans la ville et la région.

Ce moment a produit une nouvelle façon de faire du théâtre, dans l'institution justement. Chose intéressante : directeur de grands théâtres, j'ai fait, produit ou aidé à produire des spectacles plus novateurs et radicaux que dans les périodes où je me suis retrouvé « libre » (c'est-à-dire dépendant du marché). Et ces expériences n'auraient absolument pas été possibles sans le « collectif » – qui se réunissait au moins une fois par semaine, le jeudi matin – et sans la permanence (salarisée) d'un ensemble qui utilisait une partie de l'année (salarisée !) à réfléchir, discuter, batailler sur des orientations et des projets possibles. Bien sûr, il y avait des personnages moteurs ; bien sûr, il y avait des divergences et des désaccords. Cela devait se régler, car nous avions d'autre part une responsabilité publique.

Le ministère, lassé de la difficile séparation des premières troupes pionnières, ne voulait plus d'artistes permanents dans les théâtres. Je ne pouvais pas accepter ce scénario : je n'y serais pas allé dans ces conditions. J'ai donc opéré une translation dans le budget artistique pour y créer des emplois artistiques permanents⁶. Le ministère qui venait de me nommer n'a pas pu me l'interdire.

Et le travail a commencé. Je ne vais pas reprendre ici dans le détail tout ce qui s'est passé entre *Germinal* (création collective d'après Zola, 1975) et *Dernières nouvelles de la peste* de Bernard Chartreux (1983). Ceci a été raconté ailleurs. La première saison avait posé les bases (violentes) d'une aventure théâtrale unique : recherche d'un jeu minimaliste, loin des rhétoriques théâtrales passées et présentes, travail scénographique avec les peintres, poursuite du Théâtre du Quotidien⁷ jusque dans ses dernières conséquences, sortie de la scène et du théâtre pour confronter les textes à des lieux symboliques de la ville, etc. Il fallait pour cela un ensemble permanent – notre modèle en ceci était la Schaubühne berlinoise de ce temps-là. Mais, chose essentielle, il fallait une troupe d'acteurs de haut niveau, non d'acteurs « de troupe », malléables et serviables. Il leur avait fallu faire un choix entre une carrière individuelle parisienne et cette aventure à la durée et au succès incertains... Heureusement, nous avons réussi à faire un théâtre qui a « fait époque », et chacun(e) en a tiré une nourriture essentielle pour la suite.

Huit ans plus tard, après une expérience collective et personnelle exceptionnelle, l'heure du bilan sonnait. Ce que nous étions venus faire, nous l'avions réalisé. Continuer, ç'aurait été se répéter : nous nous le sommes dit collectivement – et douloureusement. Déjà, certaines et certains commençaient à s'éloigner, à travailler ailleurs. Moi-même, j'avais besoin d'air – d'un autre air. J'avais accepté de mettre en scène *Les Corbeaux* d'Henry Becque au Français, et en compagnie de Jean Dautremay, *Don Giovanni* au Festival d'Aix-en-Provence. Je ne savais pas vraiment où aller travailler, ni comment : après une telle aventure, reprendre le collier avec un autre groupe, ce n'était pas très attirant. Mais j'étais devenu directeur de Théâtre national ; et Président de notre organisation professionnelle, le SYNDEAC ; et j'avais été nommé à la commission du 8^e plan par le nouveau président, Mitterrand⁸.

Sorti du succès, ou plutôt de « l'effet » national de notre *Palais de Justice*, me voilà donc parti pour

Il fallait pour cela un ensemble permanent – notre modèle en ceci était la Schaubühne berlinoise de ce temps-là. Mais, chose essentielle, il fallait une troupe d'acteurs de haut niveau, non d'acteurs « de troupe », malléables et serviables.

répéter *Les Corbeaux* à la Comédie-Française. Enfant, dans les années 50, je m'y étais endormi d'ennui, j'avais récemment admiré *L'Avare* par Jean-Paul Roussillon, et bien sûr l'admirable *Trilogie de la villégiature* par Strehler ; mais j'étais assez loin de ce monde-là. J'avais accepté de venir à condition d'avoir une distribution en or⁹ et tout le monde libre durant les répétitions. Lesdites répétitions furent remarquables. Rencontrer une troupe, certes très différente de celle que j'animais depuis 10 ans, mais une troupe enfin, me facilitait beaucoup le travail. Et j'avais à leur apporter des petits secrets accumulés çà et là durant les années de recherche. Je retrouvais aussi une pièce du genre de celles du... Lycée Louis-le-Grand : les fonds de tiroirs du répertoire, si importants pour comprendre notre histoire. Tout s'est si bien passé que l'idée de me nommer administrateur général du Français a germé dans les cercles du pouvoir. La troupe (les sociétaires) étaient à la fois attirés et méfiants : j'étais le premier homme de 40 ans, non issu de la maison ou du journalisme parisien, metteur en scène, issu de la décentralisation... Cela faisait beaucoup. Et de mon côté, j'ai hésité durant trois mois, consultant ici et là, dans l'excitation des premiers mois de l'ère Mitterrand I^{er}.

Tope là. L'affaire fut faite à l'été 1982, avec un an pour préparer les saisons suivantes.

Dire que cela a été une partie de plaisir serait contraire à la vérité. Dire que cela a été un cauchemar constant tout autant. Peu importe ce que j'y ai fait moi-même, mais avoir ouvert portes et fenêtres, avoir permis l'existence de *Ivanov* par Claude Régy, de la *Bérénice* par Klaus Grüber, l'entrée dans la maison de Sobel (*Marie Stuart*), Françon (*Le menteur*), Bayen (*Le Chapeau de paille d'Italie*), Lavaudant (*Le Balcon*), Stuart Seide, etc. – et tout cela, accompli à l'arraché – a été d'une importance décisive pour l'avenir de ce théâtre, et donc du théâtre français dans son ensemble.

Mais parlons de la troupe, puisque c'est notre affaire aujourd'hui. Maudite et aimée, de l'intérieur autant que de l'extérieur, elle est le moteur de la maison depuis toujours – pour le bien et pour le mal. De plus, ce n'est pas seulement une troupe, mais une société d'acteurs, de droit napoléonien. C'est pourquoi certains rêvent périodiquement d'en finir avec ce vieux machin. Mais aujourd'hui, ce machin est vivant – avec tous les défauts qu'on voudra. Et qu'est-ce qu'on met à la place ? Une troupe

malléable au gré des administrateurs successifs ? Et supprime-t-on l'alternance salle Richelieu – autre chimère ? La question réelle, c'est que cette troupe est la seule en France – de cette importance, du moins – et qu'elle fonctionne selon une logique vers laquelle ne mènent pas les habitudes des autres théâtres : au fond, rien ne vous prépare à entrer dans cette maison, ni à l'aborder. C'est pourquoi la solution, depuis le début des années 2000, d'un administrateur sociétaire a prévalu avec bonheur, n'empêchant pas pour autant la fréquentation du lieu par des metteurs en scène français et étrangers renouvelant régulièrement l'esthétique et les pratiques. Cette vie de troupe étant aujourd'hui unique en France, la difficulté principale pour chaque administrateur est d'assurer à chacune et chacun des 70 acteurs un itinéraire artistique suffisamment nourri, de conserver l'objectif général à la première place, de résister aux egos envahissants. Rien à voir avec une troupe de 15 acteurs pouvant se rassembler et se concentrer sur un programme artistique précis. Mais quand « la troupe » est à son mieux, cela donne des résultats impressionnants.

J'ai rapidement mis un terme à ma direction de la Comédie-Française, car privilégier mon activité de metteur en scène (à 43 ans) m'a semblé alors plus essentiel, pour moi, pour le théâtre en général, que mener une bataille quotidienne que d'autres pouvaient mener. Mais je suis revenu plusieurs fois travailler là, à l'invitation de mes successeurs, avec une troupe en évolution constante, avec des techniciens hors pair, pour notre plus grand plaisir. Si l'on aime le théâtre, c'est le plus « théâtre » des théâtres, c'est très addictif, et c'est bien la troupe, dans son mystère, qui est attirante.

Bon. Pendant plusieurs années, plus de troupe à gérer, plus de théâtre à diriger, prof au Conservatoire (y rencontrant des jeunes gens, des promotions comme de petites compagnies, germes d'un avenir peut-être) et metteur en scène volant, travaillant (enfin ?) avec des acteurs et actrices magnifiques repérés ici et là pendant Strasbourg et le Français, et de vieux complices. Spectacles brillants et *successful*. Ce fut une expérience voluptueuse, un repos réparateur avant d'autres épisodes.

Je commençais malgré tout à trouver le temps long sans théâtre et sans troupe : j'étais, comme je l'ai dit, libre mais dépendant¹⁰. 1988 : Patrice Chéreau, lui aussi, avait fait le tour de la question à Nanterre et désirait partir. Les candidats éventuels en présence

ne lui plaisaient vraiment pas. Je vous passe les détails : me voici revenu dans un théâtre. Avec une troupe ? Nous ne souhaitions pas, Chartreux et moi, revenir sur nos pas et faire de Nanterre un « copier-coller » de Strasbourg. Par ailleurs, nous reprenions Nanterre des mains de Chéreau qui en avait fait un phare européen, avec des acteurs de grand renom. L'idée fut de tenter, sans vraiment l'affirmer, « quelque chose comme une troupe » (un peu décalquée de Vilar : Gérard Philipe et les autres) avec Daniel Auteuil, Emmanuelle Béart, et les brillants jeunes gens rencontrés au Conservatoire : Clotilde de Baysier, Patrick Pineau, Éric Elmosnino. Mais les temps avaient changé : Daniel Auteuil n'était plus du tout dans la situation économique et symbolique de Gérard Philipe. Le monde du cinéma lui a lancé des coups de semonce, et il a dû rentrer à la maison. Quand plus tard, nous nous sommes retrouvés pour *L'École des femmes* à l'Odéon, ce fut dans d'autres circonstances.

Cette première solution s'étant révélée inviable, les jeunes gens partant aussi vivre leur vie, une solution inédite se présenta. Au Conservatoire, je venais de passer une année de travail magique avec Stanislas Nordey, bien plus qu'un élève. Il avait de facto une troupe de complices et de fidèles, mais pas encore le désir, ni la possibilité, de se charger d'un théâtre. De mon côté, l'expérience du Conservatoire m'avait fait sentir le rôle que je pouvais jouer comme lien entre les générations, et je n'en démordais pas : un théâtre sans troupe, ça ne donne rien d'important. Nous avons décidé – pour mon deuxième mandat à Nanterre – de fixer la compagnie Nordey aux Amandiers, de travailler à tour de rôle avec ces 15 acteurs et actrices, de tenir des réunions de troupe régulières, d'inventer des manières de faire liées à l'époque nouvelle. Ce ne fut pas facile (rien

**De mon côté,
l'expérience du
Conservatoire
m'avait fait
sentir le rôle
que je pouvais
jouer comme
lien entre les
générations,
et je n'en
démordais pas :
un théâtre
sans troupe,
ça ne donne
rien
d'important.**

d'important n'est facile !), ni totalement satisfaisant pour nous tous. Nordey était gêné, en tant qu'artiste, par le grand vaisseau de Nanterre, ses enjeux et ses fantômes. Il est parti au bout de trois ans pour, cette fois, diriger le CDN de Saint-Denis, où il a réalisé ce qu'il ne pouvait tenter à Nanterre. Il faut savoir aussi adapter son projet au lieu où l'on travaille (et vice versa).

Pour mon dernier mandat à Nanterre, j'étais momentanément guéri du besoin de troupe, et de nouveau, comme au sortir du Français en 86, l'envie de travailler avec un éventail plus diversifié, plus libre, de comédiens, se fit sentir. De fait, cette période dure jusqu'à aujourd'hui : une « troupe imaginaire » dans la tête, une liste de désirs de jouer avec une telle ou un tel qu'on suit de loin depuis longtemps. Des fidélités – des amitiés profondes – se créent, mais sans structure contractuelle : ce qu'on appelle une *famille de théâtre* – non fermée. Cela correspond d'autre part pour nous à une libération du répertoire, entre les classiques très célébrés, les classiques inconnus, le théâtre contemporain et les créations. À côté de cette collectivité artistique imaginaire, l'idée de troupe persiste toutefois sous plusieurs formes. Notre équipe de création est la même depuis des années, toujours exigeante, ambitieuse et inventive, sans lassitude, sans encroûtement, à commencer bien sûr par Bernard Chartreux l'alter ego, Jean-Paul Chambas pour les décors, Patrice Cauchetier pour les costumes, Alain Poisson pour les lumières, et tout de même des petits nouveaux plus récents : Pascal Sangla pour la musique, Benjamin Furbacco pour le son. Ça, c'est une troupe, aussi.

Deuxièmement, notre travail avec des promotions d'Écoles nationales est, en réduction et sur une durée limitée, une sorte de travail de troupe. Nous y travaillons sur trois ans avec les mêmes jeunes gens, depuis les lectures dramaturgiques à la table jusqu'au spectacle de sortie : le temps de se connaître, de poser les bases d'un enjeu artistique (et d'un jeu). Désormais entre l'ENSATT et le TNS, il y a surtout l'aspect pluridisciplinaire, l'engagement aussi intense de tous les métiers du théâtre autour des acteurs. C'est très productif et très enthousiasmant.

J'aurai passé ma vie à multiplier les expériences autour de cette notion, de ce besoin, de troupe. Au centre de tout cela, il y a bien sûr les années 70 – Théâtre de l'Espérance et TNS dans une sorte de continuité – comme les années modèles, pour nous et le monde théâtral, d'une intense productivité et dont les effets se font sentir encore en chacun de nous, mais aussi dans le public de Strasbourg et d'ailleurs. Combien de vies intellectuelles sont nées là, dans les têtes de ce public bousculé ! Combien de vocations théâtrales y ont été provoquées ! Avignon, 1983, *Dernières nouvelles de la peste* au palais des Papes : on commençait salle pleine ; à la fin, la moitié des spectateurs avaient déguerpi, mais je ne compte plus les gens de théâtre qui ces soirs-là se sont dit : « C'est ça que je veux faire ! Ma vie, ce sera ça ! », et qui me le disent encore aujourd'hui. Je souhaite cela à beaucoup d'autres.

1. Ensemble ou bien troupe (formelle ou informelle), collectif, communauté, groupe... La dénomination est multiple. Il y a désormais aussi les bandes, la « bande à un(e) tel(le) ou à tel(le) autre ». Ces regroupements peuvent avoir été constitués formellement d'un metteur en scène et d'une troupe d'acteurs, dans un théâtre ou hors des théâtres (le Living Theatre), ou bien dans des combinaisons plus variées réunissant aussi plasticiens, dramaturges, musiciens, etc.

2. C'était, à l'époque, un lycée de garçons : il y avait là Patrice et moi, François Dunoyer, Jean Benguigui, Jérôme Deschamps – qui prit un autre chemin à la sortie du lycée... On allait chercher les filles à l'extérieur : Hélène Vincent, Melly Touzoul (Piaux), etc. S'agrégèrent plus tard à la Compagnie Chéreau : Michèle Foucher, Rosélyane Goldstein, Serge Pauthe, Rémy Germain...

3. C'était en juillet 68, à Grenoble, dans un stage du Centre franco-italien de dramaturgie, où je fis aussi la connaissance de Jean-Marie Villégier – grand brechtien à l'époque ! –, de Valère Novarina, du grand Mario Baratto et de ses élèves françaises.

4. Les spectacles furent *Capitaine Schelle*, *Capitaine Eçço* de Rezvani, *Dans la jungle des villes* de Brecht, *Woyzeck* de Büchner, *La Tragédie optimiste* de Vichnevski, et *Don Juan* et *Faust* de Grabbe, mise en scène d'André Engel.

Les acteurs étaient principalement : Hélène Vincent, Geneviève Mnich, Emmanuelle Stochl, Arlette Chosson ; Philippe Clévenot, Gérard Desarthe, Maurice Bénichou, Jean Benguigui, Jean Dautremay, Jean Lescot, Bernard Freyd, Jean-Louis Hourdin, Olivier Perrier, Alain Rimoux...

5. Bruno Bayen à Toulouse, Daniel Benoin à Saint-Étienne, Gildas Bourdet à Lille, Jean-Pierre Bisson à Nice, Robert Gironès à Lyon, George Lavaudant à Grenoble, et moi-même à Strasbourg (Théâtre national et École nationale supérieure).

6. Pour la première année, 14 acteurs (Christiane Cohendy, Évelyne Didi, Michèle Foucher, Hélène Vincent, Yveline Ailhaud*, Laurence Mayor* ; Claude Bouchery, Philippe Clévenot, Jean Dautremay, Bernard Freyd, Jean-François Lapalus, Alain Rimoux, Jean Schmitt et Yves Ferry*) et 4 metteurs en scène/dramaturges/auteurs plus moi-même (Bernard Chartreux, Michel Deutsch, André Engel, Dominique Muller).

* Ceux-ci la première année seulement. À partir de la deuxième année, se sont ajoutés l'acteur André Wilms et la dramaturge Sylvie Muller.

7. On a un peu oublié ce moment important de l'écrit dramatique des années 70 : Kroetz en Allemagne, et plusieurs Français comme Deutsch, Lassalle, Vinaver, Wenzel...

Il s'agissait à la fois de trouver une nouvelle façon d'écrire/de décrire la vie des plus humbles, des gens dénués de langue pour se parler ; de trouver un débouché au brechtisme ; et d'y introduire la notion de fragment, de bribe.

8. Le 8^e plan ! Le lieu de réflexion sur l'avenir du pays ! Dignités (eh oui !) rarement accumulées à cette époque par un homme de théâtre. J'étais dans le viseur, si l'on peut dire. Et sans l'avoir jamais cherché...

9. Figurez-vous : Denise Gence, Catherine Hiegel, Claude Winter, Christine Murillo, Anne Consigny*, Andrée Tainy* ; Michel Aumont, Roland Bertin*, Dominique Rozan, Gérard Giroudon, Alain Pralon et Raymond Acquaviva.

* Qui entraient dans la troupe pour ce spectacle.

10. Durant cette période, pas si lointaine (1986-90), il était possible en France qu'un directeur de théâtre public puisse produire entièrement une production importante d'un autre metteur en scène (non subventionné comme je l'étais alors). C'est ainsi que j'ai monté *Le Mariage de Figaro* à Chaillot (38 personnes sur le plateau !), *Le Faiseur de théâtre* à Villeurbanne, *On ne badine pas avec l'amour* à Sartrouville, la trilogie « Édipe et les oiseaux » (les deux *Œdipe* de Sophocle et *Cité des oiseaux* de Chartreux d'après Aristophane) à Nanterre. Aujourd'hui, c'est impensable – sauf à la Comédie-Française, hors catégorie.



NOUVELLE COMEDIE

SCRASA

Critique

09.08.14

DENIS GUÉNOUN

Le travail de ce qu'on appelle « la critique » devrait avoir trois objectifs : décrire, comprendre, juger.

Décrire participe de la noble fonction du journalisme : faire savoir, rendre compte. C'est la responsabilité d'information, au meilleur sens du mot. Pour qu'un lecteur puisse se faire une idée de ce à quoi il n'a pas, ou pas encore, pu assister. Dans l'actuelle critique théâtrale, en France en tout cas, ce rôle est souvent assumé par un récit de la pièce, ou quelques données sur l'œuvre littéraire initiale. Informations parfois utiles, mais qui ne font pas le cœur de la tâche : rendre compte du spectacle, comme tel, et non pas de ce qui le précède ou l'occasionne. Il faudrait dire ce qui advient sur la scène, et non sur la page. Ceci suppose une autonomisation du voir. Faire voir, donner à voir, nécessite qu'on dégage sa capacité de vision (et d'écoute) de ce qui l'entoure et qu'on libère son propre regard. Il faudrait être capable d'une sorte de phénoménologie de l'événement théâtral, qui ne s'encombre pas (pas encore, ce n'en est pas le moment dans le processus) de l'évaluation en termes de goût. Pouvoir s'affranchir de l'humeur et de l'affect, pour tenter, le plus loyalement possible, de raconter ce qui se produit sur scène – ainsi qu'entre la scène et la salle – et dire ce qui a lieu. Ce qui demande une haute éthique de journaliste, au sens fort.

Le deuxième temps serait voué à tâcher de comprendre. Là encore, surgit un obstacle presque épistémologique, et de taille. Car il devrait s'agir de repérer le projet scénique, comme tel. C'est sans doute ce qui manque le plus aujourd'hui : il faudrait tenter d'analyser, d'interpréter, ce que le travail scénique a entrepris, voulu, recherché. Quel en est l'horizon, la visée esthétique singulière. Et pour cela regarder l'événement théâtral, comme le prescrivaient Artaud ou Walter Benjamin dès 1930, dans sa consistance scénique et non pas littéraire, dans son épaisseur propre de travail de plateau. Regarder le projet de la « mise en scène » (qui peut être aujourd'hui porté par un collectif de réalisation, et en partie par l'écriture, déjà) pour ce qu'il entreprend, tente et met en jeu, dans sa condition esthétique spécifiée. Et chercher à l'interpréter en termes de débat esthétique : non pas (pas encore, ce n'en est pas le moment), dans une évaluation plus ou moins rageuse, comme un mauvais prof brutalise une copie d'enfant, mais du point de vue de ce qui se produit aujourd'hui sur les scènes, et de la façon dont cette réalisation-ci, singulièrement, s'y engage. Plusieurs débats divisent les théâtres, parfois durement : sur les fonctions respectives du texte et de l'image, sur les rôles de l'interdisciplinarité (ou de l'intermédialité) par rapport à la nature spécifique du théâtre, sur les éthiques scéniques de la violence ou de l'action des corps, sur les styles de jeu, de scénographies, d'écriture, etc. La critique devrait se donner pour tâche de définir l'engagement particulier de chaque spectacle dans ces conflits et dissensions, non pas seulement du point de vue de ce que les auteurs du spectacle pensent ou croient faire – comme un relevé d'intentions – mais quant à ce qu'ils font, en effet, et réalisent physiquement sur la scène. Le travail critique supposerait une prise en charge de la théâtralité (même en un sens rénové ou déplacé) comme question propre à chaque réalisation déterminée. Ajoutons qu'on lui voudrait, sous cette rubrique, plus d'amour de la chose de théâtre, de sympathie pour sa mise en œuvre, de tendresse sensible et perceptible pour la scène et ceux qui l'habitent.

Le troisième temps serait alors celui du jugement. Dont il est établi, au moins depuis Kant, que son paradoxe propre est d'être intrinsèquement subjectif, et pourtant de prétendre à l'objectivité. Le jugement en matière d'art est l'émanation d'une sensibilité singulière, et veut pourtant éclairer le goût commun. À partir du moment où ce paradoxe, constitutif de l'acte critique, est assumé comme tel, la tâche est d'une grande beauté : elle demande que le ou la critique occupe délibérément sa position subjective (et parfois, ose dire « je » plutôt que l'insupportable « on »), tout en prenant en charge le désir d'universalité qui s'exprime dans cette expérience esthétique, sans aucunement le réduire. Ce jugement devrait alors essayer, ce qui n'est pas facile, d'éclairer un peu ses propres attendus, ou présupposés. Il devrait tenter de dire pourquoi, et en quoi, par rapport à quels critères, le spectacle regardé et entendu produit des effets d'attrait ou de répulsion. Notre critique ne sait souvent, comme des mondains

Denis Guénoun. Né en 1946 à Oran, Algérie. Agrégé et docteur en philosophie. Aujourd'hui professeur de littérature française à l'université Paris-Sorbonne (Paris IV). *Visiting professor* à l'université de Princeton, USA, 2006. Metteur en scène, écrivain, musicien, comédien, fondateur et animateur de la compagnie L'Attroupement (1975-1982), puis du Grand Nuage de Magellan (1983-1990). Directeur du Centre dramatique national de Reims (1986-1990). Auteur de textes pour la scène, représentés en France et ailleurs dans le monde, parmi lesquels *Lettre au directeur du théâtre* (Les Cahiers de l'Égaré, 1996), *Monsieur Ruisseau* (Circé, 1997), *Scène* (Comp'Act, 2000), *Ruth éveillée* (Les Cahiers de l'Égaré, 2007), *Tout ce que je dis* (Les Cahiers de l'Égaré, 2008). Il a publié des essais, dont *Le théâtre est-il nécessaire?* (Circé, 1997), *L'Exhibition des mots* (rééd. Circé, 1998), *Hypothèses sur l'Europe* (Circé, 2000), *Après la révolution* (Belin, 2003), *Actions et Acteurs* (Belin, 2005), *Avez-vous lu Reza?* (Albin Michel, 2005), *Livraison et Délivrance* (Belin, 2009), ainsi qu'un récit, *Un sémite* (Circé, 2003). Ses deux derniers écrits pour la scène, *Mai, juin, juillet* (mise en scène Christian Schiaretti) et *Le Citoyen* (mise en scène Hervé Loichemol), ont été montés à l'automne 2012 et sont publiés aux éditions Les Solitaires Intempestifs. Il a récemment mis en scène *Qu'est-ce que le temps?* de saint Augustin et *Artaud-Barrault* (deux spectacles interprétés par Stanislas Roquette, créés en 2010 et en tournée depuis – au Théâtre national populaire, au Théâtre national de Chaillot, à la Comédie de Genève, ainsi que dans diverses villes en France et ailleurs), *Vive l'art, quand il ignore son nom!*, correspondance de Gaston Chaissac et Jean Dubuffet (2013), *Les Pauvres Gens* de Victor Hugo (au Festival d'Avignon 2014), *Aux corps prochains* (*Sur une pensée de Spinoza*) au Théâtre national de Chaillot et en tournée (2015). Il est membre du comité de rédaction de la revue *Poésie*, directeur, depuis janvier 2009, de la collection «Expériences philosophiques» aux éditions des Solitaires Intempestifs et directeur de la compagnie Artépo (théâtre, poésie, philosophie). Il publie régulièrement des textes de réflexion sur son blog, <http://denisguenoun.unblog.fr/>, dont l'article qui suit est issu, et où l'on peut également suivre son «Journal».

d'Ancien Régime, que se partager entre pâmoison et ennui. L'ennui n'est pas un discriminant absolu («on s'ennuie», «c'est trop long», etc.) – chacun sait que d'immenses chefs-d'œuvre, au théâtre comme en littérature, ont été ou sont puissamment ennuyeux (en partie, par moments au moins, dans certains temps de leur traversée) et que l'ennui est une phase constitutive de l'expérience esthétique majeure – d'innombrables réalisations distrayantes, qui n'ennuient pas un seul instant, tombent dans l'oubli à peine consommées. La pâmoison n'est pas plus un critère : s'évanouir de bonheur, surtout une fois par semaine, ne dit rien d'essentiel. Si l'expérience artistique moderne, dans sa composante romantique, suppose souvent un moment de défaillance ou un effondrement intime du sujet, c'est d'une façon plus rare et plus profonde, qui n'exclut en rien qu'on essaie de penser cette faille, ou de la dire de façon réfléchie.

Au bout du compte, la misère critique qui imprègne une trop grande part des publications présentes doit sans doute se comprendre aussi du fait de ses contraintes objectives, professionnelles. Car le métier dont les valeurs sont suggérées ici suppose beaucoup de travail, et donc de temps de travail. Il faut au critique pouvoir se cultiver, lire intensément – pas seulement des journaux, mais des travaux de réflexion, en laissant du temps à leurs échos –, regarder ou écouter patiemment des œuvres, importantes ou mineures, pas seulement au fil de l'actualité mondaine. Il faut du travail, du temps de travail – non pour nier, mais au contraire pour affûter le temps singulier de l'expérience artistique, de la réception démunie, dans sa ponctualité ou son fil. Ce qui n'est tout simplement pas possible en allant au théâtre tous les soirs, surtout pendant trente ans, et en devant rendre de la copie avec un abattage forcené. Il faudrait ruminer un peu plus. Les critiques sont des travailleurs, malgré leurs airs de faux nantis. Comme les travailleurs, ils sont exploités – par les grands capitalistes qui possèdent leurs médias. Ou piétinent, dans le semi-chômage et la condition précaire. Ils enragent en silence, retournant leur colère non pas contre le dispositif qui les contraint et les épuise, mais contre le passant du jour. Ce qui fait que les chroniques, trop souvent, paraissent si paresseuses ou bâclées. Et qui explique peut-être pourquoi, quand on les croise, plus d'un a l'air si régulièrement exaspéré – ou si triste. Penser une autre pratique de ce très beau métier suppose sans doute beaucoup de changements, pas seulement dans la presse.

Variations Cassandra

PHILIPPE ALBÈRA

Philippe Albèra suit des études de musique au Conservatoire de Genève et des études de musicologie à Paris-VIII. En 1977, il fonde Contrechamps, qu'il dirige jusqu'en 2005. Il est également le fondateur de l'Ensemble Contrechamps [1980], de la revue *Contrechamps* [1983] et des éditions Contrechamps [1991]. Entre 1984 et 1998, il est coordonnateur artistique de la salle Patiño à Genève. En 1992, il crée le festival Archipel. Pendant plusieurs années, il est également conseiller artistique au Festival d'automne à Paris et à l'Orchestre de la Suisse romande. Il enseigne l'histoire de la musique et l'analyse dans les Hautes Écoles de musique de Genève et Lausanne. Il a écrit de nombreux textes sur la musique du XX^e siècle: essais, portraits de compositeurs, programmes de concerts, notices de disques, préfaces, dont un certain nombre sont regroupés dans *Le Son et le Sens. Essais sur la musique de notre temps* (éditions Contrechamps, 2008). Il a également écrit des articles dans différentes revues et encyclopédies, et un ouvrage sur Schönberg publié à l'Ircam. Il reçoit le prix de la Ville de Genève en 2003, le prix Meylan en 2007, le prix «Happy New Ears» à Munich en 2011 et le grand prix suisse de musique en 2015.

Pourquoi Cassandra ne chante-t-elle pas ? Qu'est-ce qui a empêché Michael Jarrell de composer un opéra à partir du texte de Christa Wolf, dont il a fait lui-même un découpage en s'appuyant sur son adaptation radiophonique (réalisée par l'époux de l'écrivaine) ?

Dans un entretien avec Peter Szendy, le compositeur s'en est expliqué, disant avoir d'abord songé à un « petit opéra de chambre avec plusieurs chanteurs », puis à un « grand opéra avec un seul personnage mais selon plusieurs niveaux de lecture ». Toutefois, ajoute Jarrell, « j'en suis très vite venu à me dire que tout cela était faux, qu'il fallait retrouver cette situation forte de la solitude extrême d'une femme en attente de la mort. Et plus je lisais le texte, plus je pensais que c'était ridicule de vouloir faire chanter quelqu'un là-dessus. »

Qu'est-ce qui retient un compositeur, c'est-à-dire quelqu'un qui *pense en musique*, de faire chanter un personnage apparaissant a priori comme une héroïne idéale d'opéra ? On pense évidemment à toutes les lamentations que cette forme a produites, à commencer par celle d'Orphée dans l'œuvre de Monteverdi, à la naissance de l'opéra, jusqu'à la mort d'Isolde dans le drame de Wagner.

La question ne met-elle pas en évidence le problème d'un genre que Jarrell a par ailleurs affronté dans une œuvre qui en respectait toutes les contraintes, *Galilei* (2005), et dans un opéra de chambre, *Siegfried, nocturne* (2013), où le chanteur, seul en scène, apparaît comme une sorte de pendant de Cassandra ? Il est vrai que dans *Galilei*, le personnage principal perdait la capacité de chanter au moment de sa rétractation à la fin de l'opéra. Y aurait-il une dimension *morale* qui contrarie le chant, qui lui échappe, ou que celui-ci trahit ?

Le fait est qu'elle est présente dans le *Moïse et Aaron* (1930-1932) de Schönberg, qui se tient à mi-chemin de l'opéra et de l'oratorio. Son personnage central, Moïse, ne chante pas, mais s'exprime à travers le *Sprechgesang*, une parole modulée. Aaron, son demi-frère, est au contraire un ténor lyrique. Si le premier reçoit son ordre de mission de la bouche même de Dieu – un dieu qui parle mais ne se laisse pas voir –, Aaron a la délicate mission de transformer cette parole en images (visuelles *et* sonores). Comment transmettre ce qui est « invisible et irreprésentable », ainsi que le chœur l'énonce au début de l'opéra ? C'est la question fondamentale de l'œuvre. Le fait qu'Aaron soit un ténor – la voix des héros conquérants dans l'opéra – n'est pas un hasard. L'opéra de Schönberg propose ainsi une double métaphore. Musicale, car on soupçonne que ce n'est ni la parole de Moïse, qui dit à la fin combien le mot lui manque, ni le chant d'Aaron, qui entraîne le peuple dans des formes d'adoration coupables,

qui peuvent véritablement porter cette parole divine, mais la musique en soi, la musique absolue, non dénotative et non représentative; et ce d'autant plus si elle repose sur le principe unitaire de la série de douze sons à la source de l'œuvre: comme le dieu lui-même, la série est invisible (ou inaudible en tant que telle), excédant l'ordre de la représentation. Loi cachée, elle est le chiffre d'un ordre supérieur.

Mais il y a aussi une métaphore politique, car Schönberg développe cet épisode historique de la sortie du royaume d'Égypte vers la Terre promise au moment où les nazis sont aux portes du pouvoir en Allemagne; il avait pressenti les conséquences de la montée de l'antisémitisme dès le début des années 1920 et avait écrit une pièce de théâtre dont le sujet était la création d'un foyer juif hors d'Europe. C'est la prise de pouvoir par Hitler qui interrompt son travail – il laissera l'opéra inachevé. Comme Cassandra, Schönberg annonce l'imminence de la catastrophe et les moyens de l'éviter, mais il n'est pas *entendu*. Tout son opéra pose ce problème de l'écoute.

Qui écoute Cassandra?

L'opéra de Schönberg nous aide à mieux cerner un problème qui mêle la construction musicale et les questions politico-sociales. L'opéra a en effet été *la* forme artistique au service du pouvoir, de sa représentation comme de son prestige. Cette forme s'est prolongée tout au long du XIX^e siècle alors qu'elle entraînait déjà en contradiction avec les évolutions de la société, et les institutions actuelles en ont conservé la fonction, même si celle-ci s'est quelque peu amoindrie. Il est significatif que les tentatives de réforme ont d'abord eu lieu dans des pays qui n'étaient pas unifiés, l'opéra se retrouvant au cœur d'enjeux identitaires: en Allemagne avec Wagner, qui met en scène, en guise de héros, des marginaux refusant les règles du jeu politiques, sociales et morales; en Italie avec Verdi, qui interroge les jeux de pouvoir et les rapports de force au sein du tissu social, en relation avec les liens amoureux. En France, la fonction de l'opéra, jusqu'à la construction du Palais Garnier à Paris, demeura celle d'un instrument au service des classes dirigeantes, ce qui empêcha son renouvellement formel.

Or, tous les éléments qui avaient constitué la forme de l'opéra traditionnel perdirent progressivement leur légitimité artistique. Ce fut le cas par exemple de l'aria, élément clé, point de rencontre de la virtuosité vocale et du plaisir qu'éprouvent les spectateurs. Après le règne de Rossini, dont les airs plongeaient Hegel dans l'extase, elle fut perçue comme problématique. Wagner chercha une forme de déclamation capable d'échapper à sa formule stéréotypée; Moussorgski magnifia la parole dans un récitatif élargi se tenant au plus près du texte; Verdi lui-même, très critique vis-à-vis de la mélodie rossinienne, visait une forme d'expression plus proche de la vérité dramatique à laquelle il donna le nom de *parola scenica*. Debussy, qui inventa une déclamation liée à la langue française, parlait de la mélodie comme convenant « essentiellement à la chanson, qui confirme un sentiment fixe ». Boulez dira qu'elle est anecdotique.

Paradoxalement, les compositeurs en quête d'une forme nouvelle ressentirent l'aria comme un artifice qui éloignait de la vérité dramatique et comme le résidu d'une esthétique de l'imitation désormais dépassée. Il est vrai que d'un côté, elle répond à des critères intrinsèques, dont la virtuosité est une part, immobilisant l'action, alors que d'un autre côté, elle renvoie à des sentiments déterminés qui ont la valeur d'archétypes (la passion, la fureur, la candeur, le désespoir, etc.), dont elle est la représentation. Mais l'air assurait aussi une position dominante aux chanteurs, qui exigeaient des compositeurs qu'ils écrivent sur mesure, allant même parfois jusqu'à chanter un air qui leur convenait, puisé dans un opéra antérieur, à l'intérieur d'une œuvre dans laquelle le compositeur ne les avait pas servis à leur goût. Ce mépris pour la signification dramatique ne choquait pas un public extrêmement bruyant, qui attendait les moments de haute virtuosité et se désintéressait du reste, de même que dans les loges payées à l'année, les gens de la noblesse faisaient salon, préservant leur intimité lorsqu'il leur fallait en tirant un rideau qui les dérobaient à la vue des autres spectateurs... On comprend que Joseph II ait pu dire à Mozart qu'il y avait trop de notes dans sa musique!

Mais revenons à *Cassandra*. Cette parole qui se refuse au chant n'est pas, dans l'œuvre de Jarrell, celle du théâtre parlé, car elle est *rythmée* par la musique, portée et intensifiée par elle, comme si le schéma de la tragédie antique nous était restitué à travers la superposition des voix du chœur (ici l'orchestre) et de l'actrice. Aussi ce récit, où l'état des différentes temporalités se resserre sur elle, où les faits et leurs conséquences se rejoignent, produit-il cette exacerbation que seule la musique peut réaliser *en composant le temps*, en déployant autour du récit cette polyphonie des voix qui convergent vers l'instant fatal. La musique renonce à *exprimer* à travers le chant l'identité qui a pour nom Cassandra, que l'histoire traverse de part en part, mais elle *structure* le récit dans sa matérialité même, dans le débit et les modulations de la parole, et dans une intensité constamment portée aux extrêmes, qui produit des

accélération et des condensations temporelles suivies de retours à d'autres formes du temps. Elle déploie dans sa texture l'instant de l'effroi devant la mort et le flux d'images que délivre la mémoire avant de s'éteindre.

Nous pourrions évoquer ici le contre-modèle qu'est *Erwartung* (1909) de Schönberg, mélodrame qui se situe à la périphérie du genre opéra, dans lequel il est malgré tout classé, et qui met en scène une femme seule, en proie à ses tourments, cherchant dans la nuit un amant qu'elle retrouvera mort. Là, le chant se déploie avec force, soutenu par un orchestre hautement différencié. Mais c'est un chant au-delà de l'air, un récitatif lyrique qui porte le flux de conscience généré par l'angoisse, et la réalité n'apparaît que de façon symbolique ou fantasmagorique. Nous ne sommes donc pas dans le même type de sujet.

La question, par conséquent, reste posée: qu'est-ce qui rend problématique une Cassandra d'opéra? Nous retiendrons deux critères qui sont solidaires et sur lesquels les compositeurs d'opéra n'ont cessé de buter depuis plus d'un siècle: la forme du récit et ses modalités de représentation.

L'opéra nécessite une intrigue qui permet de dessiner des caractères et de justifier, le cas échéant, les airs qui en sont l'expression. Les tentatives pour contourner les formes traditionnelles de fiction et leur mode de représentation, ont placé la plupart des œuvres en porte-à-faux avec le genre lui-même. Des opéras expressionnistes comme *Die glückliche Hand* (1910-1913) de Schönberg ou *Mörder, Hoffnung der Frauen* (1921) de Hindemith, novateurs à bien des points de vue, mais dénués d'un véritable récit et de personnages caractérisés, n'ont jamais réussi à s'imposer malgré leurs qualités musicales intrinsèques. Avec *Die glückliche Hand*, Schönberg avait imaginé « faire de la musique avec tous les moyens de la scène », et il inscrivit dans la partition des changements de lumières liés à l'évolution de la structure musicale (il avait d'ailleurs lui-même dessiné des esquisses pour la mise en scène). Luciano Berio, en jouant sur le montage de récits fragmentaires qui se réfléchissent et réfléchissent la forme même de l'opéra, n'est pas parvenu à transformer le genre de l'intérieur, comme il le souhaitait, et c'est son opéra le plus conventionnel, *Un Re in ascolto* (1984), qui a le mieux résisté. Les nombreuses tentatives de théâtre musical qui se sont développées à partir des années 1960 n'ont guère laissé de traces: elles voulaient arracher l'opéra à ses conventions en se rapprochant des expériences théâtrales de l'époque. Malgré leurs qualités dramatiques et musicales indéniables, les « opéras » brefs que Holliger a composés sur des textes de Beckett (*Come and go* (1976-1977), *Not I* (1978-1979), *What Where* (1988) – ils forment une trilogie), demeurent à la périphérie et ne sont pas représentés. Ils ne donnent rien à voir, conformément à l'esthétique de Beckett, et s'inspirent davantage du théâtre nô que des formes traditionnelles de l'opéra (la partie de chant virtuose de *Not I*, démultipliée par l'électronique, renvoie à la schizophrénie du personnage). Helmut Lachenmann a mis en crise toutes les conventions du genre avec sa *Jeune Fille aux allumettes* (1990-1996): il y renonce aussi bien à l'incarnation du personnage à travers le chant qu'à sa représentation scénique. Sciarrino l'avait précédé dans une recherche menée notamment avec certains metteurs en scène (comme Pier'Alli), pour réaliser un « théâtre de l'écoute » dans lequel le geste et l'espace sont déjà contenus dans le son: c'est un théâtre minimal, dépouillé, symboliste et poétique, qui abandonne les conventions du genre (en même temps, son théâtre musical est aussi fondé sur des éléments naturalistes et ce que l'on appelle des figuralismes, c'est-à-dire des équivalences entre le mot, ou l'affect, et une figure musicale).

Mais de telles œuvres, en restant à distance des conventions du genre qu'elles retournent, ouvrent moins à de nouvelles formes dramaturgiques qu'elles ne se tiennent dans les marges de celles que l'institution impose. La volonté d'inscrire une dimension réflexive à l'intérieur d'une forme qui, pour ses principaux défenseurs, est liée avant tout aux émotions immédiates, visait à transposer ce que la littérature et le théâtre avaient développé: un récit qui se pense lui-même et qui est non réaliste, non linéaire. Mais elle contredit les attentes du public d'opéra, qui vise avant tout l'émotion, ou la forme d'évasion qu'offre le chant perçu comme sublimation. Si des œuvres telles que *Wozzeck* (1917-1922) et *Lulu* (1927-1935) de Berg ont trouvé leur place dans le répertoire, c'est parce qu'elles pouvaient être lues à travers les conventions du genre, alors que la musique, dans son extrême formalisation, joue le double rôle d'une expression immédiate des situations et d'une distanciation critique à travers l'utilisation des formes de la musique absolue (une idée que l'on trouve déjà chez Mozart). On pourrait dire la même chose de l'opéra de Bernd Alois Zimmermann, *Les Soldats* (1958-1965), qui prolonge la démarche de Berg. Mais ce qui reste comme le chef-d'œuvre de l'opéra d'après-guerre (créé en 1965) continue de susciter des résistances. Même les tentatives d'actualisation modérées de compositeurs comme Britten, Tippett ou Henze ne sont pas parvenues à s'imposer réellement.

L'opéra reste désespérément lié au merveilleux qui l'a vu naître, à ses machineries qui fabriquent de l'illusion, à l'artifice de la virtuosité vocale, aux figures mythologiques et héroïques qui l'ont marqué dès le début. Wagner, tout

en imposant une réforme radicale et en substituant le mot «drame» au terme d'opéra, a très habilement repris ces éléments constitutifs du genre dans ses œuvres de la maturité, même si c'était dans une perspective nouvelle. Les dieux et les héros conduisent encore l'action, et les metteurs en scène peuvent s'en donner à cœur joie avec le dragon, l'atelier des Nibelungen et l'embrasement du Walhalla (mais la mise en scène de la création avait désespéré le compositeur, qui parla désormais non seulement d'un orchestre mais aussi d'une action invisible!) Si le récit, avec ses personnages emblématiques, exerce une telle pression sur la forme de l'opéra, c'est que la musique n'est pas par elle-même narrative. Dans sa sphère propre, elle ne renvoie à rien dans la réalité, sinon aux mouvements intérieurs, et n'illustre des situations ou des images que de façon périphérique. Quand bien même elle s'attache aux formes du discours verbal, sa logique est fondamentalement autre. Aussi a-t-elle besoin du récit pour se situer et pour développer sa propre lecture des événements. Seuls quelques mots lui suffisent, mais aucunement la forme développée du discours. Car son temps n'est pas celui de l'énonciation. Il est à la fois celui qui la précède et la rend possible, et celui qui la reflète en en dégageant toutes les résonances sensibles. Le chant tend à substituer à la réalité telle qu'elle est représentée une autre réalité, et c'est bien ce que recherche le public d'opéra, qui se moque des formes autoréfléchissantes et des récits à strates multiples. Si Jarrell avait décidé d'écrire un véritable opéra à partir du texte de *Cassandra*, il aurait dû le réduire de façon considérable – comme il l'a fait avec le texte de *Siegfried, nocturne* –, le ramener à des formules simplifiées et plus générales afin de laisser la possibilité au temps musical de se déployer à travers le chant. Ou alors, il aurait dû avoir recours à une forme beaucoup plus longue pour laquelle se serait imposé un découpage en scènes ou en actes. Or, la tension qui naît d'un récit où les temps se mélangent, proféré au seuil de la mort, cette urgence de dire à l'instant ultime, exigeait une forme condensée, compressée même, et plutôt qu'une musique diluant le propos, une musique capable de le précipiter.

La crise de l'opéra est assimilée à ses formes de représentation, qui appellent la monumentalité des décors, la variété des costumes, le triomphe de l'illusion. C'est d'ailleurs tout le problème posé par la réalisation d'opéras symbolistes comme *Pelléas et Mélisande* (1893-1902) de Debussy, *Salomé* (1905) de Richard Strauss ou *Le Château de Barbe-Bleue* (1911) de Bartók, dont l'action est purement intérieure. En appelant à la rescousse les metteurs en scène de théâtre à partir des années 1970 environ, les maisons d'opéras cherchaient un renouvellement moins de la forme que de sa présentation, fût-ce au prix du scandale (qui est aussi un argument publicitaire). Le *Ring* de Chéreau, comme l'on dit en un raccourci significatif, est sans aucun doute le symbole de cet effort pour actualiser une forme sans toucher à ses fondamentaux (il provoqua la première année une cabale à Bayreuth). Au même moment, certains rêvaient du cinéma comme un moyen pour redonner vie aux œuvres du répertoire tout en élargissant leur public.

Il existe un lien évident entre le décorum de l'opéra et sa fonction : celle d'un divertissement destiné aux couches dominantes de la société, dans lequel celles-ci se jouent, et celle d'une forme de prestige qui glorifie le pouvoir. Toute la tradition de l'opéra jusqu'au XIX^e siècle met en scène les dilemmes de nobles ou de bourgeois destinés à régner et devant sacrifier leurs passions pour remplir leurs devoirs. Les dieux veillent sur eux, figures de l'autorité et du destin auxquels les classes dirigeantes sont assimilées. L'opéra avait une fonction idéologique et didactique. Les femmes y tenaient une place souvent associée à l'idée de sacrifice. Si Wagner ouvrit une brèche en proposant la figure d'un héros appelé à renverser l'ordre politique et social – Siegfried pourfend toutes les figures d'autorité, mais dans sa naïveté de «bon sauvage» rousseauiste, élevé dans la nature, il se laisse manipuler –, au XX^e siècle, on ne savait plus que faire des héros. On leur a substitué des figures ordinaires, victimes du système, ou enfermées dans leurs névroses. Le monde est vu d'en bas ou du coin de la folie. Mélisande (Debussy), déjà, est la fragilité même. Salomé et Elektra (Strauss), comme la femme d'*Erwartung* (Schönberg), Susanna dans *Sancta Susanna* (Hindemith), Renata dans *L'Ange de feu* (Prokofiev), ou Judith dans *Le Château de Barbe-Bleue* (Bartók) sont des figures de l'hystérie dont le cercle freudien donnait au même moment une définition clinique. Wozzeck est un pauvre diable, un «homme sans qualités», cobaye du médecin militaire, souffre-douleur du capitaine ; dans un accès de folie, il tue sa femme, puis se noie ; Lulu, tirée du trottoir par un bourgeois écartelé entre sa position sociale et ses pulsions érotiques, finit dans les bas-fonds de Londres comme prostituée. Marie et Stolzius, dans l'opéra de Zimmermann (*Les Soldats*), sont victimes d'un jeu social cynique, où les figures du pouvoir, comme dans la plupart des opéras modernes, sont odieuses et tyranniques : elle devient fille à soldats alors que lui se suicide après avoir tué le noble qui a provoqué son malheur. Dans *Il prigioniero* (1944-1948) de Dallapiccola, le personnage principal est au fond

d'un cachot et subit une torture morale qui reflète la nature et l'ordre du pouvoir. Toutes ces œuvres disent quelque chose d'une époque traversée par deux guerres mondiales et la montée des totalitarismes (c'est particulièrement le cas des deux dernières : les deux compositeurs ayant été confrontés au nazisme et au fascisme, leurs œuvres en reflètent les mécanismes).

La contradiction est flagrante entre de telles figures, dénonciatrices de l'ordre des choses à travers un destin tragique, victimes sacrificielles, symboles de l'oppression et de l'aliénation, et la magnificence du genre, son caractère grandiose et spectaculaire, sa fonction de divertissement. La dimension critique de tels opéras bute sur les formes de l'illusionnisme qui cachent la nature réelle du pouvoir. Les classes dominantes n'ont plus le beau rôle (une explication possible du fait que les Opéras privilégient les œuvres du passé au détriment des modernes). La difficulté des opéras contemporains tient autant à leur contenu qu'à leurs problèmes formels ; elle tient aussi à celle d'une représentation adéquate de la réalité actuelle. Le soupçon qui pèse aujourd'hui sur les images pèse aussi sur les formes d'expression : comment faire chanter les représentants de la société ? Ce qui était encore possible pour Mozart – inscrire dans la forme des œuvres la typologie musicale et sociale de son temps –, est devenu problématique, voire impossible. Lorsque Nono met en scène les tribulations et les humiliations d'un ouvrier italien émigré dans *Intolleranza 1960* (1960), ou les figures de femmes révolutionnaires dans *Al gran sole carico d'amore* (1974-1977), il assigne la musique à une forme de réalisme qui paraît forcé et à laquelle la technique musicale avancée rechigne. Le pathos de l'ouvrier aliéné, comme celui des femmes révolutionnaires, en apparaissant trop naïves, ou artificielles, ravivent les conventions du genre. Même le travail qu'il réalisa avec le Living Theatre sur la guerre du Viêt Nam (*A Floresta é jovem e cheja da vida*, 1966), sous la forme d'une action scénique fondée sur des improvisations et l'usage de l'électroacoustique, met en évidence l'inadéquation entre les moyens et les fins. D'ailleurs, au moment de s'engager dans une nouvelle expérience scénique centrée sur la figure de Prométhée, l'éternel résistant, Nono renonça à toute forme de représentation et à toute caractérisation à travers le chant (le dispositif fait appel à un chœur et à des récitants).

Cela nous ramène à cette autre figure de victime qu'est Cassandra. Si l'œuvre suscite une émotion aussi forte, c'est peut-être, paradoxalement, parce qu'elle renonce au chant sans renoncer à la musique. Ce que le chant aurait unifié, concilié, esthétisé, voire sublimé nous est donné dans cette inadéquation entre la parole et la musique instrumentale qui la soutient, entre la teneur du message qui passe par les mots et la forme de la musique qui, pour être non moins éloquente, possède un régime différent. L'auditeur est divisé entre deux modes d'émission et de réception qui renvoient à la déchirure du personnage sur scène. L'idéal de la tragédie est réalisé non pas dans la représentation mais dans l'étoffe du spectacle, fait de parole et de musique, dans son écriture même. Seules les esthétiques de la non-réconciliation, à l'intérieur du médium, peuvent aujourd'hui prétendre à un langage de vérité. C'est là que resurgit la dimension morale du projet : le musicien n'a pas triché.

Mais on ne peut traiter, même brièvement, la question de l'opéra sans évoquer un courant qui se situe en dehors des références européennes. Les minimalistes américains ont brisé les sortilèges de l'opéra pour traiter de sujets actuels en ayant recours à la technologie. La collaboration de Philip Glass et de Robert Wilson pour *Einstein on the Beach* (1976), spectacle multimédia fondé sur la simultanéité des situations et des moyens, ouvrait à une forme totalement renouvelée de ce que l'on ne peut plus nommer du terme d'«opéra». Elle n'a pas vraiment eu de descendance, malgré l'impact qui fut le sien en son temps. Steve Reich a toutefois imaginé des dispositifs qui s'en approchent par certains aspects, mais plus sobrement, et à l'écart des conventions de l'opéra : *The Cave* (1993) ou *Three Tales* (1998-2002) traitent de problématiques religieuses, politiques et scientifiques contemporaines, mais il n'y a ni chanteurs pour incarner des personnages, ni orchestre dans la fosse, ni metteur en scène et jeu sur le plateau : les images proviennent d'écrans vidéo, le son produit par quelques musiciens est modulé par les moyens électroacoustiques. Ces œuvres sont une alternative à la forme épuisée de l'opéra. Toutefois, Philip Glass a tôt fait d'intégrer les normes opératiques et il a fourni quantité d'œuvres qui ont trouvé leur place dans les maisons d'opéras, même si en Europe on les joue rarement. Il a été suivi en ce sens par John Adams, dont la musique n'est pas très éloignée de celle des comédies musicales : elle en a l'habileté et la bonne humeur. Dans *Nixon in China* (1985-1987), il met en scène la visite du président américain faite à Mao Zedong dans un style qui n'aurait pas déplu aux tenants du réalisme socialiste. Il n'a cessé depuis de mettre sur scène des sujets actuels. Le poids historique ne pèse pas sur les compositeurs américains comme sur les compositeurs européens, et les frontières entre les genres ou les styles sont allègrement franchies. Mais ce sont aussi les pires conventions de l'opéra, voire celles de l'opérette, qui resurgissent inopinément dans certains cas...

Cassandra n'a jamais été représentée dans les maisons d'opéras (même si sa création eut lieu au théâtre du Châtelet à Paris, qui consacre une partie de sa saison à l'opéra). Le fait que ce soit la Comédie de Genève, un théâtre, qui la produise pour la deuxième fois dans cette ville, et non le Grand Théâtre, dépositaire du répertoire de l'opéra, est en soi significatif. L'œuvre ne s'intègre pas dans la programmation des théâtres lyriques. Là où les théâtres élargissent leur domaine à un « corps étranger », représenté par le groupe des musiciens, les Opéras demeurent inflexibles. Ce constat révèle à quel point l'institution s'est figée sur des standards qui sont encore ceux du XIX^e siècle et précèdent même la réforme wagnérienne ! Rien, ou presque, n'a évolué. Il est donc logique que le répertoire se soit rétréci à une vingtaine de titres grâce auxquels, avec une distribution attractive, un directeur est à peu près sûr de remplir la salle. Le nombre d'œuvres que l'on ne joue jamais ou très rarement, dans l'immense production d'opéras, est considérable. Si les œuvres baroques et celles du XVIII^e siècle, qui furent conçues pour des espaces et des dispositifs différents, ont été adaptées aux bâtiments et aux forces « modernes » – ce qui les trahit en partie –, les œuvres qui ont tenté de renouveler le genre au XX^e siècle ont été pour la plupart écartées et sont reléguées dans une salle d'attente dont elles ne sortent quasiment jamais. Vue objectivement, la situation est à la fois aberrante et révoltante. Toutes les idées qui, depuis Wagner, ont tenté de transformer cette situation ont échoué (faut-il rappeler que Wagner fit construire son propre théâtre pour la représentation de ses œuvres ?) Plus personne, aujourd'hui, n'oserait lancer des attaques aussi virulentes que celles de l'auteur de *Tristan et Isolde*, consignées notamment dans son texte *Opéra et Drame* ; les idées que Bernd Alois Zimmermann a développées dans un texte qui proposait de moderniser l'institution en l'ouvrant à tous les arts de la scène (y compris au cinéma et au cirque), sont restées lettre morte ; on peut parier que les directeurs des maisons d'opéras ne les connaissent pas et que, s'ils les lisaient, ils les jugeraient irréalistes. Aussi, les œuvres qui ont concrètement cherché d'autres possibilités d'alliages entre la musique, le texte et le geste n'ont pas pu infléchir la tendance à la stagnation des théâtres lyriques. Ceux-ci n'ont pas pris acte des tendances qui tentaient de renouveler le genre ; ils se sont au contraire recroquevillés sur les valeurs anciennes, et récupèrent même les formes qui les contestaient, comme les opéras de Weill et Brecht, transformés en purs divertissements. Des expériences aussi imaginatives que celles de Georges Aperghis, fondées sur un travail collectif où tous les éléments constitutifs du spectacle s'inventent simultanément dans des formes constamment renouvelées, se sont développées à l'extérieur de l'Opéra, dont elles refusent les codes et les contraintes.

Il n'est que de comparer l'évolution qui s'est produite dans le domaine de la danse et du théâtre pour mesurer le degré d'inertie de l'Opéra. Curieusement, la fantasmagorie qui a présidé à la naissance du genre et à son développement, cet artifice suprême contre lequel se sont dressés ceux qui, comme Mozart ou Wagner, l'illustrent dans ce qu'il a de plus élevé, demeure le point central du fonctionnement de l'institution et de l'adhésion d'un public imperméable aux évolutions artistiques. La forme de l'opéra a toujours le sens d'un couronnement ; on ne peut tolérer qu'elle soit expérimentale ou qu'elle change les règles d'un jeu complexe et bien huilé. Le manque d'intellectualisme qui caractérise le milieu musical est ici porté à son comble. L'aria efface toutes les sottises du livret comme celles du spectacle lui-même.

Et pourtant, depuis une bonne vingtaine d'années, les compositeurs écrivent tous des opéras, les théâtres lyriques ayant ressenti, après avoir épuisé le filon des mises en scène novatrices, la nécessité de passer commande. Ce mouvement que l'on jugera paradoxal coïncide avec une tendance générale : celle d'un retour aux formes du passé, qui va jusqu'à la restauration de la tonalité. Elle est sous-tendue par les tendances politiques conservatrices. Mais l'opéra peine à trouver un nouveau souffle. Ce qui est tombé en désuétude ne peut pas être relevé si facilement, même si, comme c'est le cas avec *Written on Skin* (2012-2013) de George Benjamin, le génie d'un compositeur, secondé par un écrivain de théâtre expérimenté, peut transcender les contradictions du genre. Il manque au théâtre musical des lieux où des formes nouvelles pourraient être expérimentées concrètement, comme le fut en son temps le festival de Baden-Baden sous la responsabilité de Brecht. Il manque aussi une réflexion sur ce que pourrait être, aujourd'hui, la réunion du texte, de la musique et du geste, avec tous les moyens qu'offre la technologie du son et de la lumière, dans une forme intégrative, capable d'exprimer la sensibilité de notre époque.

Adorno avait décrété il y plus de cinquante ans la mort de l'opéra, dont plus tard Boulez suggéra de brûler les bâtiments. *Cassandra* moderne, il n'a pas été entendu. Faut-il en déduire qu'elle est inévitable ?

“Autruche :
Digère
les pierres.”

DICIONNAIRE DES IDÉES REÇUES, GUSTAVE FLAUBERT

Glossaire de L'Autruche

HERVÉ LOICHEMOL

Anglais

Langue du maître.

Angolais

Anglais mal appris [...] qui caractérise la mutation *saxophone* de la langue française en plusieurs tropes (*dé-nomination, silure, désinvention, mal-diction, oralisation, inversion prédicat-sujet, confusionnel, disparition du «e» muet au profit du neutre*) et le *réchauffement* linguistique par lequel la langue française fait de son mieux pour ressembler à la langue du maître.

L'angolais dégénère en *shiak*
(cf. *De quel amour blessée*, Alain Borer, Gallimard, 2015).

Shiak

Sabir anglo-français (watcher la tivi) qui sévit sur l'île de Shediak dans le Nouveau-Brunswick (cf. Borer).

Niouze

Fausse nouvelle.

Prime time

Heure de déprime.

Care (prononcer « ker »)

Soin, aide, attention, sollicitude.

Selfie

Clôture de la boucle narcissique.

Briefer

Bourrer le crâne.

Débriefer

Purger.

Clip

Vidéo musicale promotionnelle, le plus souvent débile.

Clap

Outil utilisé lors du tournage d'un film, pour assurer la synchronisation du son et de l'image, enregistrés sur des supports séparés.

En voie de disparition.

Clope

Cigarette.

Clep

College Level Examination Program.

Clup

Centro de Linguística da Universidade do Porto.

Team (prononcer « tim »)

Se dit d'un groupe d'animaux de trait devant une carriole.

Coach (prononcer « kôtech »)

Grande voiture fermée comportant deux portes latérales.

Quand le coach manage la team, on met la charrue
avant les bœufs.

Crowdfunding

Beaucoup plus beau que « don » (suspect),
« prêt » (vieilli), ou « cofinancement » (banal).

Crowdsourcing

Beaucoup plus clair que « production participative ».

Outsourcer

Beaucoup plus élégant que « externaliser ».

Impact

Choc d'un projectile contre un corps,
ou trace qu'il laisse.

Impacter

Anglicisme répugnant qui fait du locuteur un lanceur
d'engins, un warrior du business.

Cool

Onomatopée tout-terrain qui condense une infinité
d'adjectifs : tranquille, calme, aimable, sympathique,
gentil, facile, avenant, amène, accort, bon,
agréable, convenable, correct, satisfaisant, plaisant,
savoureux, beau, admirable, adorable, brillant,
éclatant, exquis, chouette, magnifique, léger, frais...

Ça m'interpelle

Expression tout-terrain qui condense une infinité
de verbes : apostropher, héler, questionner,
interroger, intriguer, demander, réclamer,
sommer, surprendre, suspendre, stimuler, arrêter,
toucher, piquer...

Save the date

Inutile de réserver la date pour *Save the Date* – navet
américain réalisé en 2012 par Michael Mohan.

La querelle de l'Amateur

ET LA RÉVOLUTION DES CIRCUITS DE TRANSINDIVIDUATION

BERNARD STIEGLER

Bernard Stiegler est philosophe, directeur de l'Institut de recherche et d'innovation (IRI), membre du Conseil national du numérique et président d'Ars Industrialis, association internationale pour une politique industrielle des technologies de l'esprit. Il a été directeur de recherche au Collège international de philosophie, professeur et directeur de l'unité de recherche «Connaissances, organisations et systèmes techniques» qu'il a fondée en 1993 à l'université de technologie de Compiègne, directeur général adjoint de l'Institut national de l'audiovisuel (INA), directeur de l'Ircam. Il est auteur, entre autres, de *La Technique et le Temps* (trois volumes aux éditions Galilée, 1994, 1996 et 2001), *De la misère symbolique* (deux volumes aux éditions Galilée, 2004 et 2005), *Mécréance et Discrédit* (trois volumes aux éditions Galilée, 2004 et 2006), *Constituer l'Europe* (deux volumes aux éditions Galilée, 2005), *Pour une nouvelle critique de l'économie politique* (éditions Galilée, 2009), *États de choc. Bêtise et savoir au XXI^e siècle* (Mille et une nuits, 2012), *Pharmacologie du Front national*, suivi du *Vocabulaire d'Ars Industrialis* par Victor Petit (éditions Flammarion, 2013), *La Société automatique: 1. L'Avenir du travail* (éditions Fayard, 2015). Il a publié une centaine d'articles et participé à de nombreux ouvrages collectifs.

Il a accepté de livrer à *L'Atruche* le troisième chapitre de son prochain livre, *Mystagogies: 1. De l'art et de la littérature* (à paraître). Nous l'en remercions vivement.

Philistinisme et amatorat

[...] Si la communauté critique est analytique, et si celui qui analyse est en art un amateur, il peut toujours régresser pour déchoir dans la figure du philistin cultivé – voire du *philistinisme critique*, où il sombre dans la *mystification analytique*. L'analyse est en ce cas une *compréhension sans surpréhension*. La question se pose alors de savoir s'il reste possible d'accéder à une surpréhension à partir d'une compréhension, plutôt que l'inverse [...]; car une telle «compréhension» est ce qui se produit lorsque l'on trouve une œuvre contemporaine «intéressante».

Or, ce type d'«intérêt» pour des œuvres que l'on n'aime pas est une expérience devenue non seulement courante mais dominante dans le rapport que notre époque entretient avec son art. Est-il possible de transformer un tel «intérêt», tout intellectuel et compréhensif, en cet attrait infini-tisant sans lequel il n'y a pas de jugement réfléchi – mais un simple jugement déterminant, qui peut être par exemple sociologique, historique, ou encore économique et vénalement spéculatif? Dans ce dernier cas, il s'agit d'un calcul en vue de réaliser un «placement» qui n'a rien d'esthétique, bien qu'il soit tout à fait mystagogique et fétichiste

aux sens les plus vastes et ambigus de ces mots qui concernent donc ici la marchandise – comme destin de l'œuvre devenue «intéressante» pour ces super-philistins que sont les spéculateurs du marché de l'art.

Au moment où le «jugement» de celui qui est «intéressé» et qui pourtant n'aime pas devient si courant, la figure du *critique philistin*, plus ou moins cultivé, c'est-à-dire plus ou moins inculte, s'impose du même coup *comme la norme*. Car ce «critique» n'analyse pas non plus: il ne trouve précisément rien d'autre à analyser que son *propre* «intérêt», auquel il donne par exemple le nom de «bonne foi». Pour autant, le critique «averti» et «analytique» peut lui aussi et tout aussi bien se retourner en une telle figure de philistin [...].

[...] le conflit qui oppose Diderot à Caylus, quant à la faculté de juger des œuvres, et que l'on a appelé «la querelle de l'Amateur¹», anticipe dès le XVIII^e siècle, mais en quelque sorte en le renversant par avance, ce destin ambigu où la critique se décompose en philistinisme² – par où le philistin cultivé devient cet être intéressé et circonspect qui s'épanche et répète à l'envi, d'un air grave, en faisant l'important: «C'est intéressant... c'est intéressant!»

Avec Diderot et l'*Encyclopédie*, l'Amateur devient la figure sur laquelle pèse un soupçon. Ce soupçon s'impose d'abord dans la mesure où l'Amateur représente alors un privilège typique de l'Ancien Régime. Mais il se portera bientôt sur l'amatorat bourgeois, nous le verrons avec Roland Barthes, et, *précisément* en cela, comme amatorat à la fois philistin et cultivé. Quant à nous, les herméneutes du XXI^e siècle, tous plus ou moins philistinisés peut-être, mystagogues mystificateurs et mystifiés, *ne croyant plus ni aux mythes ni à la démystification*, nous savons maintenant que nous aurons eu à connaître un nouveau philistinisme, *très inculte*, quoi que se croyant *très cultivé*, et bien pire que celui de tous ces bourgeois-là: un philistinisme propre à notre temps, le philistinisme «bobo» – dont le buzz fait son miel.

L'organisation monarchique du circuit de transindividuation et de la révolution du droit public de juger comme deux conceptions du γράφειν

La question du philistinisme à laquelle peut-être personne ne peut échapper tout à fait aujourd'hui est la traduction des ambiguïtés qui se décomposent et qui pourrissent le processus de transindividuation lorsque l'économie libidinale, dont ce processus est

la réalité psychosociale, est au bord de la ruine. Une véritable *épreuve du philistinisme* apparaît ainsi comme une marque caractéristique de notre temps, et comme notre lot. Et elle traduit dans les domaines esthétique et « culturel » (produisant ainsi ce que Michel Deguy appelle « le culturel ») les effets du nihilisme. Elle se produit sur le fond d'une question du désamour et d'un recul de la figure de l'*amor*, c'est-à-dire de l'*amatore* – un recul qui procède d'une mutation organologique. Cette mutation perturbe très en profondeur l'économie libidinale et les circuits qu'elle trame, et sans lesquels elle se défait.

Procédant d'un tournant machinique dans la sensibilité engagé dès le XIX^e siècle, cette mutation est précédée par la mise en place d'un nouveau processus de transindividuation qui constitue une révolution dans les conditions du jugement, et qui invente la figure moderne du public précisément sur cette base. Cette énorme transformation s'amorce au moment où se réunissent les conditions d'émergence politique de la classe des roturiers, c'est-à-dire des acteurs du *negotium* – que l'on appellera la bourgeoisie dès lors qu'elle aura accédé au pouvoir économique et politique. Pour comprendre celle-ci, et la complexité de l'économie libidinale qui se met en place *comme son pouvoir* – économie à laquelle s'attaqueront ensemble et différemment Marcel Duchamp et Tristan Tzara, et qui de nos jours est en ruine –, il faut examiner comment un roturier célèbre, Denis Diderot, entre en lutte contre l'Amateur en tant que figure de l'économie libidinale monarchique.

La querelle de l'Amateur que déclenche Diderot, et qui fait rage durant l'année 1759, est un épisode dans une époque de la grammatisation et de la transindividuation³ proto-révolutionnaire : dans l'époque de ce que l'on a appelé la République des Lettres. Il s'agit d'un conflit de la théorie, incarnée par les hommes de lettres roturiers, tels Diderot ou Jean-François Marmontel, mais aussi, plus tard, Louis-Sébastien Mercier, contre la pratique de l'Amateur en tant que noble prétendument doté de ce que l'Ancien Régime appelle le « goût naturel » propre aux « gens de condition ». Autrement dit, la querelle de l'Amateur est une contestation de la légitimité de cette figure telle que, au début de la République des Lettres, elle fonde au sein de l'Académie royale de peinture le circuit de transindividuation formant le goût monarchique.

Le principal personnage mis en cause par Diderot est le comte de Caylus. Si celui-ci pose en principe que c'est sa noblesse qui l'autorise à prétendre au statut d'Amateur, c'est cependant au nom de sa *pratique*, et non seulement du privilège de sa condition, que Caylus s'estime être apte à juger, et se dit être un véritable Amateur, c'est-à-dire capable d'*aimer vraiment* les œuvres. Autrement dit, si sa qualité fonde cette capacité – les personnes bien nées sont les « gens de qualité » –, cette fondation n'est qu'une puissance : cette possibilité, qui est réservée aux nobles, requiert une pratique qui n'est évidemment pas un travail, mais un *otium*. Le travail est ce que pratiquent les gens de métier (dont font partie les hommes de lettres⁴), qui sont des roturiers, et en cela inaptes à juger, alors même qu'ils sont praticiens : leur pratique est celle d'un *negotium*.

Caylus justifie ainsi l'éloge et l'interprétation qu'il fait d'un tableau de Raphaël – *Jésus-Christ donnant les clefs à saint Pierre* – par sa pratique de la

gravure. Car comme nombre d'Amateurs (ce que soulignera aussi Malraux), Caylus est un copiste :

Ce qui me met en état de parler de ce chef-d'œuvre de l'esprit et de l'art [...] c'est non seulement l'étude méditée que j'en ai faite, mais un développement que les planches que j'ai gravées m'ont mis en état de faire ; car en prenant le trait et en travaillant le cuivre, j'ai toujours eu soin d'observer les chaînes de composition et la nécessité de chaque partie par rapport à son tout : la suppression que je faisais d'une partie me donnait un éclaircissement, et le terminé me démontrait le doute qui pouvait me rester. Par ce moyen, je méditais sur les routes différentes que les grands hommes ont prises pour arriver au degré de perfection où nous les voyons⁵.

L'enjeu est donc ici une *initiation par la copie*. Et celle-ci, qui n'a pas pour finalité la création artistique, est *analytique* : elle permet de *comprendre ce dont telle œuvre est faite en tant qu'y œuvre précisément par cette facture un mystère*, comme le souligne Jean-Louis Jam :

Pour l'Amateur, la pratique n'est pas la simple mise en œuvre d'une technique et d'un savoir-faire acquis pour s'égalier aux artistes, mais plutôt le chemin initiatique par lequel, ayant pris conscience de ses insuffisances de praticien, il peut approcher la réalité de l'acte créatif et, par voie de conséquence, en percevoir toute la grandeur et tout le mystère.

Or, Caylus précise ici qu'une telle copie est *une forme de lecture aussi bien que d'écriture* :

Toute imparfaite que puisse être son étude, l'Amateur « apprend par elle à lire, il médite ce qu'il veut écrire ; en l'écrivant, les traces de sa mémoire deviennent plus profondes, le dégoût de ce qu'il a fait le met en état de sentir les finesses et les beautés des grands maîtres » (Caylus, *De l'Amateur*, 1748, cité par Jean-Louis Jam)⁶.

Le public des Amateurs, déclare ainsi Caylus, est un *public qui lit ce γραφειν qu'est la peinture* – et à cet égard, il revendique une sorte de *majorité esthétique* de la noblesse, en quelque sorte une majorité avant la lettre de l'*Aufklärung*, qui contestera précisément que ce droit soit le privilège de la noblesse⁷.

En 1748, c'est-à-dire au moment où Caylus écrit ces lignes, l'amatorat est encore une charge officielle confiée par le roi à des membres de l'aristocratie, dont le plus illustre aura été Roger de Piles (nommé au titre de conseiller-amateur en 1699) – et les Amateurs sont rassemblés au sein de l'Académie royale de peinture avec les gens de métier que sont les artistes. L'Académie est fondée en 1648, mais ce n'est qu'à partir de 1663 que son règlement donne au mot *amateur*

une acception précise : il désigne désormais « les personnes de condition » qui sont conviées à contribuer aux travaux de cette compagnie aux côtés des gens de métier. Placés à la gauche du Président, les Amateurs exercent donc leur activité dans le cadre du système académique mis en place par le pouvoir royal pour réguler le domaine spécifique de l'art pictural⁸.

Le roturier Denis Diderot dénonce une *mystification* dans cette organisation monarchique du circuit

de transindividuation par où se forme le jugement de goût caractéristique de l'Ancien Régime. Or, Jacqueline Lichtenstein montre que par cette querelle, Diderot ouvre la voie à l'esthétique dont Kant est le point d'aboutissement – et dont je soutenais [...] qu'elle exclut par principe la critique comme faculté analytique (et non seulement comme principe transcendantal, c'est-à-dire comme structure *a priori* du sujet, synthétique en ce sens).

Concrétisation historique et finalement révolutionnaire du stade de la grammatisation qui se sera ouvert avec l'imprimerie en passant par la Réforme et la Compagnie de Jésus, la République des Lettres devient alors le Siècle des lumières : l'*Aufklärung*, que Kant définira moins de quarante ans plus tard comme conquête de la majorité précisément devant et par « le public qui lit ». Cette « République des Lettres » conduit ainsi à l'établissement d'un *nouveau circuit de transindividuation*, et donc d'un nouveau pouvoir : *celui des « hommes de lettres »*, qui caractérisera la « monarchie éclairée », et au nom duquel, à partir de 1759, Diderot combatta Caylus siégeant à côté de gens de métier qui peuvent d'autant moins juger que, bien que praticiens, ils ne sont pourtant, comme Diderot lui-même, que des roturiers.

(Notons ici, ainsi que le rappelle Hannah Arendt, que la Grèce antique, qui fut évidemment elle-même la mise en place d'un nouveau circuit de transindividuation, fondant alors le privilège de citoyens nobles, contestait aussi la légitimité du jugement des artistes – et, en ce sens, ce que Fiedler appelle le « jugement artistique » :

Les mêmes hommes qui faisaient l'éloge de l'amour du beau et de la culture de l'esprit, partageaient la profonde méfiance de l'Antiquité envers les artistes et artisans qui fabriquaient effectivement les choses ensuite montrées et admirées. Les Grecs, sinon les Romains, avaient un mot pour le philistinisme, et ce mot, assez curieusement, dérive d'un mot désignant les artistes et artisans, βαναυσος [*banausos*] ; être un philistin, un homme d'esprit banausique, indiquait, alors comme aujourd'hui, une mentalité exclusivement utilitaire, une incapacité à penser et à juger une chose indépendamment de sa fonction ou de son utilité. Mais l'artiste lui-même, étant un βαναυσος, n'était aucunement à l'abri du reproche de philistinisme ; au contraire, le philistinisme était considéré comme un vice menaçant particulièrement ceux qui avaient maîtrisé une τέχνη [*tekhnè*], les fabricateurs et les artistes. Pour l'entendement grec, il n'y avait pas de contradiction entre l'éloge du φιλοκαλειν [*philokalein*], l'amour du beau, et le mépris pour ceux qui produisaient effectivement le beau⁹.

Je referme ici cette parenthèse).

Diderot, qui sera courtier en œuvres d'art, engage un combat pour la formation d'un nouveau circuit de transindividuation, combat que Louis-Sébastien Mercier continuera contre l'Académie française. Mercier écrit ainsi en 1781 que

le goût particulier [des Académiciens] ne peut pas former le goût général¹⁰.

Or, ici apparaît le concept du *public* auquel en appelle Kant lorsqu'il définit ce qu'il en est de la majorité. Autrement dit, « *public* » désigne un

nouveau circuit de transindividuation que met en œuvre un nouveau processus d'individuation psychique et collective.

À la fin du XVIII^e siècle et de l'Ancien Régime en effet (mais c'est déjà le fait, écrit Jam, de Molière dans *La Critique de l'École des femmes*),

à l'homme de métier comme à l'Amateur, on oppose le public dont le jugement sur les produits de l'art doit prévaloir « parce qu'il en juge avec désintéressement, et parce qu'il en juge par sentiment » (Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, II, 1755)¹¹.

Pour Caylus au contraire, outre sa pratique, et contre ce goût public, vulgaire et fallacieux,

L'Amateur est gratifié par sa naissance de ce goût naturel qui constitue « la seule partie de l'art sur laquelle il ait un droit décidé, et à laquelle il puisse absolument prétendre ». [...] « Le goût naturel est [...] le premier bien de l'Amateur ; il est un don »¹².

Le point culminant de la querelle, qui est atteint en 1759, marque donc la fin d'une époque et la venue d'un autre temps – celui par où s'annonce une révolution du droit public de juger, esthétiquement aussi bien que politiquement et savamment.

Reste que pour Caylus, nous l'avons vu, le don réservé aux personnes bien nées n'est pas auto-suffisant. Et ce qui est vrai pour la noblesse des Amateurs devrait l'être aussi pour les roturiers. Cette pratique, poursuit Jean-Louis Jam, est d'abord une fréquentation pratique des œuvres, par où se développe une capacité à les comparer :

Seul le « goût acquis », c'est-à-dire le goût naturel cultivé, « met en état, suivant le plus ou moins d'études, de rendre compte de sa critique ou de son éloge » (Caylus, *De l'Amateur*.)

Le premier moyen de la formation du goût naturel réside pour le véritable Amateur dans la fréquentation et la comparaison des œuvres¹³.

Or, une telle capacité de comparaison est cultivée organologiquement : elle n'est rendue effective, nous l'avons vu, que par le travail de la copie. La reproduction manuelle et la maîtrise technique qu'elle suppose sont les conditions de la formation du jugement, et donc de la transindividuation, et le travail de la copie comme moment de la formation analytique du jugement est la véritable écriture du goût – contre laquelle s'élèvera Diderot au nom d'une forme supérieure d'écriture : celle, spéculative, des gens de lettres (qui sont aussi des gens de métier, et qui revendiquent le statut de ce que l'on appellera plus tard « professionnels »).

L'habitude de regarder en copiant ne disparaîtra pourtant pas avec la noblesse et ses Amateurs : les tableaux par lesquels Hubert Robert représente ce qui est désormais le musée national du Louvre montrent que ce public nouvellement constitué, composé de roturiers intrinsèquement philistins, est largement composé de copistes qui ne regardent pas les toiles les mains dans les poches : qui dessinent et peignent – parmi lesquels viendront aussi Degas, Cézanne et tous les artistes pour lesquels le musée est un lieu de travail. Ce public reproduit. Comme le feront aussi Bartleby, et Melville lui-même, lecteur du Livre qu'il transpose et copie

aussi en cela, et Bouvard et Pécuchet, et Flaubert lui-même – qui, selon ses propres dires, ingurgite et recopie en bibliothèque trois mille livres pour écrire son introduction romanesque au *Dictionnaire des idées reçues* quelques années avant le verdurinisme et *Fontaine* de Marcel Duchamp.

L'enjeu de la querelle des Amateurs est donc en ce sens de savoir ce qu'écrire veut dire – γραφειν (*graphein*), ce mot signifiant aussi dessiner dans son origine grecque. Le γραφειν est ce qui permet à l'individu à la fois de former son jugement, et en cela de s'individuer psychiquement, et de faire circuler ce jugement : de le rendre public, et de participer ainsi à l'individuation collective en contribuant à l'écriture d'un circuit de transindividuation.

Or, c'est aussi comme un moment pratique de répétition, et, sinon de copie, du moins de lecture et de déchiffrement, qu'un grand homme de lettres du XX^e siècle, Roland Barthes, entendra quant à lui l'ouverture de l'oreille, c'est-à-dire la formation de l'oreille musicale – une oreille ouverte et formée par la façon dont œuvre une œuvre, comme sa formation par ses mains elles-mêmes guidées par leurs yeux. L'initiation à l'écoute par la lecture et l'interprétation instrumentale est essentiellement corporelle, c'est-à-dire motrice, et il faut la penser comme un jeu passant par une lecture oculaire. Ici, aimer signifie jouer¹⁴, et jouer signifie lire.

Avec cet amour sans quoi il n'y a pas d'amatorat, le γραφειν par où la lecture se fait interprétation comme jeu devient manifestement instrumental. Cependant, cette formation de l'oreille par la main jouant d'un instrument tout en lisant, et qui est toute organologique, relève d'un nouveau circuit de transindividuation. Car le piano, sur lequel Barthes déchiffre et interprète les partitions de Schumann, n'est pas un instrument de la noblesse : sa possession et sa pratique sont des marqueurs de la bourgeoisie.

« Jouer n'existe plus ». De la *musica practica*

Dans le conflit qui oppose Diderot et Caylus – au-delà de son sens proprement esthétique comme de son sens social, symptomatiques de la grande transformation mettant en marche le circuit de transindividuation révolutionnaire –, est en jeu l'appareil d'écriture (au sens large de γραφειν) qu'il convient de mobiliser dans la formation du goût public. Quant à notre propre époque, qui, après « la gifle au goût public », est aussi celle du buzz, la question de l'appareillage se rejoue dans un contexte organologique qui en impose une toute nouvelle facture : cet appareillage, qui est lui aussi une énorme machine à écrire, est devenu technologique et industriel. Il s'agit d'un γραφειν discrétisant et reproduisant tous les mouvements, ce qui constitue un stade de la grammatisation tel que la nouvelle mystagogie inaugurée par Duchamp peut en surgir.

Avec l'appareillage industriel surgissent le consommateur aussi bien que le producteur prolétarisés. Cependant, le nouvel appareillage technologique qui s'impose au début de notre XXI^e siècle induit lui-même une nouvelle rupture – et celle-ci fait resurgir la figure de l'amateur : un amateur tout autrement appareillé. Si l'amateur de musique du XIX^e siècle est déjà instrumentalement appareillé, et si le tournant machinique de la sensibilité qui se produira avec les nouveaux instruments de musique

que sont la radio et le phonographe court-circuite cet appareillage dès le début du XX^e siècle, et en cela désarme littéralement les amateurs¹⁵, à présent, les appareils numériques font émerger de nouvelles pratiques qui reconstituent des circuits longs de la transindividuation – et c'est la thèse qui fonde l'activité de l'Institut de recherche et d'innovation du Centre Pompidou¹⁶. Avant d'y venir, attardons-nous avec Barthes dans la question de l'écoute musicale instrumentée¹⁷.

Comme Caylus, Barthes voit dans la *musica practica*, en tant que pratique instrumentale et appareillée, la seule véritable fréquentation des œuvres aimées. Et il déplore sa disparition, et avec elle, celle de l'amateur de musique, sinon du musicien :

L'amateur, rôle défini par un style bien plus que par une imperfection technique, ne se trouve plus nulle part ; les professionnels, purs spécialistes dont la formation est tout à fait ésotérique pour le public [...], ne présentent jamais plus ce style de l'amateur parfait dont on pouvait encore reconnaître la haute valeur chez un Lipatti, chez un Panzéra, parce qu'il ébranlait en nous non la satisfaction, mais le désir, celui de faire cette musique-là¹⁸.

Dans ce discours apparaît une opposition tardive, et typique du XX^e siècle : celle de l'amateur et du professionnel – liée, comme nous l'avons vu, à la revalorisation sociale et en vérité révolutionnaire des « gens de métier ». La professionnalisation n'oppose plus la théorie à la pratique, mais la technicité presque parfaite (recherchée dans un contexte de concurrence entre musiciens professionnels) à la passion (définitoire de tout amatorat, et productrice de ce style qui le définit « bien plus que [l']imperfection technique »).

Ce devenir, qui passe cependant par un affadissement bourgeois, l'épuisant dans cette « petite bourgeoisie » que Barthes aura lui-même tant critiquée et démystifiée, est inscrit dans une histoire telle que – à l'exception d'un « autre public, d'un autre répertoire, d'un autre instrument » –, la *musica practica*

a disparu ; d'abord liée à la classe oisive (aristocratique), elle s'est affadie en rite mondain à l'avènement de la démocratie bourgeoise (le piano, la jeune fille, le salon, le nocturne) ; puis elle s'est effacée (qui joue du piano aujourd'hui ?) Pour trouver en Occident de la musique pratique, il faut aller chercher du côté d'un autre public, d'un autre répertoire, d'un autre instrument (les jeunes, la chanson, la guitare). Concurrément, la musique passive, réceptive, la musique sonore est devenue la musique (celle du concert, du festival, du disque, de la radio) : jouer n'existe plus¹⁹.

L'amatorat a donc migré. Après le côté des Guermantes, puis celui de Swann, c'est-à-dire aussi des Verdurin et autres philistins plus ou moins cultivés par où la mystagogie qui anime et parfois enflamme l'amateur peut tourner à la mystification (immense sujet dans *À la recherche du temps perdu*), il est allé du côté de la jeunesse – et de sa « contre-culture », qu'exaltent, exploitent et finalement exténuent peut-être le marketing et les industries culturelles.

La disparition du jouer du côté de « la » musique, mais aussi de tous les côtés de ce qui nourrit l'expérience esthétique à l'époque des industries

culturelles, résulte du tournant machinique de la sensibilité comme court-circuit organologique dans le processus de transindividuation – processus par où *consiste* l'exclamation qui fait si souvent s'agiter madame Verdurin (agitation qui l'empêche précisément de consister elle-même, et ce qui fait souffrir Swann), et qui est donc rompu.

C'est par le développement des *hypomnēmata* analogiques (et en premier lieu par le phonographe) que les industries culturelles peuvent annihiler le jeu de l'amateur (condition parmi d'autres de l'expansion du nihilisme), et le remplacer par un public sans mains, ne sachant plus lire la musique, ce qui conduit à court-circuiter ce public lui-même et son jugement, remplacé par l'audimat et le goût moyen – c'est-à-dire médiocre – qui s'y forme, et s'y déforme, devenant ainsi une audience.

Alors il ne s'agit plus de qualité, mais de quantité – et de spéculation en un sens qui n'a plus grand-chose à voir avec ce qu'entend par là Diderot: c'est le règne d'un marché de l'art devenu acritique, ne s'intéressant plus qu'à son propre intérêt, et où l'on peut ne plus en appeler qu'à sa «bonne foi». [...]

1. Cf. Jean-Louis Jam, *Les Divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, Presses Universitaires Blaise-Pascal, Clermont-Ferrand, 2000.
2. Il l'anticipe en le renversant dans la mesure où Diderot accuse Caylus sinon d'être un philistin cultivé, ce qu'il n'est précisément pas, du moins une sorte de faiseur, et avec lui, toute la noblesse qui s'arroge comme son privilège même le droit de juger. Or, le renversement a lieu dans la mesure où le roturier est précisément le philistin par excellence – et Diderot est ici le roturier, et devrait donc être un proto-philistin. Cette inversion symétrique est ce qui s'accomplira avec la Révolution française installant les conditions d'un nouveau processus de transindividuation.
3. Pour ces termes spécifiques, nous renvoyons nos lecteurs à l'excellent glossaire du site <http://arsindustrialis.org>. [NDR]
4. Ainsi que le souligne Jean-Louis Jam en citant l'abbé Dubos dans *Les Divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, page 34, *ibid.*
5. Caylus, *De la composition*, 1750, cité par Jean-Louis Jam dans *Les Divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, *ibid.*
6. *Ibid.*
7. Le «public qui lit» est la condition de la majorité, écrit Kant dans *Qu'est-ce que les Lumières?* (1784). Sur cette question, cf. *Prendre soin: 1. De la jeunesse et des générations*, Flammarion, 2008. Et une telle majorité est incompatible avec sa *limitation* aux gens bien nés. Certes, Kant ne conteste pas les privilèges de la noblesse en tant que tels. Mais il le fait nécessairement dès lors qu'il étend la capacité critique, c'est-à-dire le droit de juger, à l'ensemble du public qui lit et qui écrit. [...]
8. Cf. les *Statuts et Règlement de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, 24 décembre 1663, dans Jean-Louis Jam, *ibid.*
9. Hannah Arendt, *La Crise de la culture*, Gallimard, 1972.
10. Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, 1781.
11. Abbé Dubos, cité par Jean-Louis Jam dans *Les Divertissements utiles des amateurs au XVIII^e siècle*, *ibid.*
12. Caylus, *De l'Amateur*, dans Jean-Louis Jam, *ibid.*
13. Jean-Louis Jam, *ibid.*
14. C'est aussi une question du jeu que pose Denis Guénoun dans *Le théâtre est-il nécessaire?* Et c'est de ce point de vue qu'il a exploré la question d'un théâtre sans public dans «La faculté de jouer», un séminaire conduit à l'IRI en 2006/2007.
15. Même s'il fait aussi apparaître de nouvelles figures, minoritaires, d'amateurs, du collectionneur de disques – sur lequel se sont penchés Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve et Émilie Gomart dans *Figures de l'amateur: Formes, objets, pratiques de l'amour de la musique aujourd'hui*, La Documentation française/DEP-Ministère de la Culture, Paris, 2000 – à la pratique que Charlie Parker cultive en tant que jazzman, c'est-à-dire d'abord en tant qu'amateur (sur ce sujet, cf. Bernard Stiegler, «Programmes de l'improbable, courts-circuits de l'inouï», dans *InHarmoniques n°1*, Ch. Bourgeois/IRCAM, 1986 et «L'armement des oreilles» dans *Circuit*, volume 16, numéro 3, 2006).
16. www.iri.centrepompidou.fr
17. Celle-ci se transforme en profondeur avec les instruments d'écoute issus des formes analogique puis numérique de grammatization, et ce fait – qui a été à la base de la constitution de l'équipe actuellement dirigée au sein de l'Ircam par Nicolas Donin, ainsi que du programme Music Labs 2, conduit en étroite collaboration avec Vincent Maestracci, inspecteur général de l'enseignement de la musique au ministère de l'Éducation nationale – constitue le thème d'un article dans lequel Glenn Gould, en 1965, annonce un nouvel âge de l'écoute instrumentée. J'ai commenté son propos et diverses autres références sur ce sujet dans *Circuit*, volume 16, numéro 3.
18. Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Seuil, 1992. Je souligne *non la satisfaction, mais le désir*, mais c'est Barthes qui souligne *faire*.
19. *Ibid.*

Agenda de la Comédie de Genève

Nov.
2015
—
Mars
2016

Spectacles

26.11–20.12.15

Ma Barbara – Conversations avec Barbara
de et avec Yvette Théraulaz
mise en jeu Philippe Morand

15–20.12.2015

/Utile: Redonner corps
chorégraphie Foofwa d'Imobilité

19.01–07.02.2016

Épître aux jeunes acteurs
de Olivier Py
mise en scène Hervé Loichemol

26–31.01.2016

Le Sorelle Macaluso
texte et mise en scène Emma Dante

11–15.02.2016 au BFM

Les Français
d'après Marcel Proust
mise en scène Krzysztof Warlikowski

22.02–13.03.2016 au Poche /GVE

Un Conte cruel
de Valérie Poirier
mise en scène Martine Paschoud

01–20.03.2016

L'Opéra de quat'sous
musique Kurt Weill
texte Bertolt Brecht
mise en scène Joan Mompert

Conférences

CARTE BLANCHE À CHARLES MÉLA

ENTRÉE LIBRE

Samedi 13.02.2016 à 11h

Les Français

Lundi 14.03.2016 à 19h

L'Opéra de quat'sous