



HAL
open science

L'Esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain

Caroline Thiéblemont

► **To cite this version:**

Caroline Thiéblemont. L'Esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Sorbonne Paris Cité, 2018. Français. NNT : 2018USPCA148 . tel-02166140

HAL Id: tel-02166140

<https://theses.hal.science/tel-02166140v1>

Submitted on 26 Jun 2019

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

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

UNIVERSITE SORBONNE PARIS CITE
UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE PARIS 3

ED 267 ARTS ET MEDIAS
Laboratoire International de Recherches en Arts (EA 7343)

Thèse de doctorat en Etudes Théâtrales

Caroline THIEBLEMONT

**L'Esthétique du cynisme dans le théâtre
contemporain**

Thèse dirigée par Mme Hélène KUNTZ

Soutenue le 10 décembre 2018

Jury :

Mme Bérénice HAMIDI, Maître de conférences HDR, Université Lumière Lyon 2

Mme Hélène KUNTZ, Maître de conférences HDR, Université Sorbonne Nouvelle
Paris 3

Mme Sandrine LE PORS, Maître de conférences HDR, Université d'Artois

M. Bruno PEQUIGNOT, Professeur des Universités, Université Sorbonne Nouvelle
Paris 3

Mme Julie SERMON, Professeure des Universités, Université Lumière Lyon 2

Résumé

L'Esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain

L'hypothèse d'une esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain s'appuie sur un constat empirique : au sein d'un théâtre qui s'autoproclame bien souvent politique, sans néanmoins se revendiquer d'une quelconque idéologie, la scène contemporaine européenne voit se développer, depuis la fin des années quatre-vingt, bon nombre de textes et de spectacles qui, par l'intermédiaire des personnages qu'ils mettent en scène ou des situations qu'ils présentent, expriment un point de vue cynique sur le monde. Dans un mouvement global caractérisé par le regain d'intérêt des auteurs envers des thématiques tirées du réel, ce cynisme affleurant dans les œuvres semble traduire un désintérêt des individus pour le politique, une indifférence du sujet pour le devenir du collectif.

En prenant en considération la double acception du terme « cynisme », qui fait à la fois référence au mouvement de philosophie grecque dont la postérité a retenu Diogène de Sinope pour représentant et au comportement d'un individu sans scrupules, prêt à tout pour parvenir à ses fins, y compris à s'affranchir de la morale et des conventions, ce travail croise approches dramaturgique, historique, philosophique et sociologique pour explorer les différentes ramifications du cynisme dans le théâtre contemporain, ainsi que ses caractéristiques principales. Tantôt preuves d'un esprit – inconsciemment, parfois – conservateur, tantôt signes d'une vivacité subversive intacte, les éléments constituant l'esthétique du cynisme forment une galaxie éparse, imprimant insidieusement sa marque dans le théâtre européen contemporain.

Mots clés : esthétique, dramaturgie, théâtre contemporain, cynisme, pessimisme, politique, philosophie, monde du travail, humour, ironie.

Abstract

Aesthetics of cynicism in contemporary theatre

The hypothesis of an aesthetics of cynicism in contemporary theatre is based on an empirical observation: while theatre often proclaims itself as political, without claiming any ideology, a lot of contemporary European texts and performances since the end of the eighties express a cynical point of view on the world through the characters that they stage or the situations that they present. Appearing in the midst of a more general movement characterized by the renewed interest of authors towards themes drawn from reality, the cynicism that surfaces in the artworks seems to reflect people's waning interest in political matters, and the subject's indifference towards the future of the community.

Taking into consideration the dual meaning of the term "cynicism", which refers both to the Greek philosophy movement, of which Diogenes of Sinope has been retained as representative, and to the behaviour of an unscrupulous person who would do anything to achieve their purposes, including breaking free from morality and conventions, this thesis intersects dramaturgical, historical, philosophical, and sociological approaches to explore the different ramifications of cynicism in contemporary theatre, as well as its main features. Sometimes the manifestation of a – possibly unconsciously – conservative spirit, sometimes the signs of an untouched subversive vivacity, the elements constituting the aesthetics of cynicism form a sparse galaxy, insidiously imprinting its mark onto contemporary European theatre.

Keywords: aesthetics, dramaturgy, contemporary theatre, cynicism, pessimism, politics, philosophy, world of work, humour, irony.

A Monique et Michel.

Remerciements

Je tiens, en premier lieu, à remercier Hélène Kuntz, pour l'accompagnement intellectuel et humain dont elle m'a fait bénéficier durant mes années de travail à ses côtés, et pour son regard à la fois passionné et exigeant sur le théâtre.

Je souhaite également remercier Frédéric Maurin, qui m'a guidée dans mes premiers pas d'étudiante, puis d'enseignante et de chercheuse. Je tiens de lui, notamment, l'exigence de concilier recherche et enseignement, dont j'espère ne jamais me départir.

Merci à Alexis Cauvin et Margot Dacheux, dont le compagnonnage m'a été précieux.

Merci à Pascale Diebold, pour ses relectures attentives et ses encouragements enthousiastes, ainsi qu'à Denis Thiéblemont, qui avait décelé chez moi une vocation pour l'enseignement universitaire avant même que je n'entre au lycée.

Ces remerciements seraient incomplets sans une pensée pour les amis qui m'ont accompagnée et ont enduré ces années à mes côtés : Caroline, Charles, Charlotte, Colin, Delphine, Julia, Siegfried et Simon. Merci à eux tous.

Je tiens enfin à remercier ceux qui m'ont accueillie en différents endroits durant l'écriture de ce travail : l'équipe de P.A.F., à Saint-Erme, Raymonde et Marcel Thiéblemont, et Anne-Marie Avot, mais aussi Pauline Macadre, ainsi que tous les artistes et compagnies qui ont nourri cette recherche en acceptant de me transmettre leurs documents de travail.

Sommaire

INTRODUCTION	10
PARTIE I LE CYNISME ET LE THEATRE CONTEMPORAIN : DEFINITIONS, MANIFESTATIONS, ITERATIONS	20
CHAPITRE 1. CYNISMES ANTIQUE ET CONTEMPORAIN : ELEMENTS DE DEFINITION	21
1. <i>Le cynisme antique et le spectacle</i>	22
2. <i>Approche du cynisme contemporain</i>	40
3. <i>Manifestations du cynisme dans le théâtre contemporain</i>	49
CHAPITRE 2. RESURGENCE ET ACTUALISATION DU CYNISME DANS DES REECRITURES CONTEMPORAINES : <i>VIOL</i> DE BOTHO STRAUSS ET <i>TENDRE ET CRUEL</i> DE MARTIN CRIMP	56
1. <i>De Titus Andronicus, tragédie de la vengeance, à Viol : questionnement autour du cynisme contemporain</i>	60
2. <i>Des Trachiniennes à Tendre et cruel : la perte du héros mythique</i>	84
CHAPITRE 3. MOTIFS DU CYNISME DANS LE THEATRE CONTEMPORAIN	99
1. <i>L'urbanité, toile de fond d'une vision cynique de l'existence</i>	100
2. <i>La ville du vice</i>	110
3. <i>La politique à l'aune du cynisme</i>	125
PARTIE II LE CYNISME CONSERVATEUR	133
CHAPITRE 1. LE CYNISME COMME IMMOBILISME	134
1. <i>La raison cynique</i>	135
2. <i>L'impasse cynique</i>	151
CHAPITRE 2. ÊTRE SOI ET ETRE ENSEMBLE	174
1. <i>Une solitude collective</i>	175
2. <i>La difficulté de construire une identité</i>	193
CHAPITRE 3. LE MONDE DU TRAVAIL, SCENE DU CYNISME ORDINAIRE	217
1. <i>Contractions, ou la disparition de la frontière entre vie privée et vie professionnelle</i>	219
2. <i>Le travail vecteur de souffrance : Burnout</i>	232
3. <i>Le rôle social de l'entreprise en questions : Monkey Money, ou la grande famille de l'entreprise</i>	246
4. <i>La nostalgie du travail</i>	262

PARTIE III LA VIVACITE DE LA SUBVERSION CYNIQUE	271
CHAPITRE 1. DE LA PORTEE ET DES LIMITES DU RIRE : APPROCHE THEORIQUE ET HISTORIQUE	
274	
1. <i>Le rire conservateur</i>	275
2. <i>Le rire contestataire</i>	287
3. <i>La possibilité d'un rire contestataire contemporain en question</i>	296
CHAPITRE 2. LE TRAVAIL TOURNE EN DERISION ET DESACRALISE.....	305
1. <i>L'entreprise et ses folles exigences: Soyez vous-même</i>	305
2. <i>La Bonne Nouvelle, ou les nouveaux athées de l'entreprise</i>	326
CHAPITRE 3. LA DERISION CYNIQUE ET SON MORDANT.....	343
1. <i>Théâtre contemporain et autodérision</i>	343
2. <i>Rire cynique et empathie</i>	350
3. <i>La fête, un bastion cynique</i>	364
CONCLUSION	374
BIBLIOGRAPHIE.....	381

Introduction

Soulever la question de la présence du cynisme dans les textes et sur les scènes contemporaines provoque bien souvent des réactions passionnées. Les œuvres du début du XXI^e siècle comportent, en effet, un grand nombre de personnages ouvertement cyniques, ou de situations dans lesquelles le cynisme de certains se révèle – ce constat-là ne prête guère à débat. Il en va autrement lorsque l'éventualité d'un état d'esprit cynique des artistes est avancée. Il est admis que le cynisme dans l'art, s'il existe, ne peut être que l'apanage des plus riches et des plus puissants. La figure archétypale de l'artiste cynique est ainsi celle de Jeff Koons, plasticien-millionnaire – ou millionnaire-plasticien, c'est selon –, faisant produire ses œuvres, d'une simplicité enfantine, en série, sur plans, par des ateliers : d'aucuns y voient un humour cynique, d'autres du cynisme tout court. Mais seuls des artistes-stars de cet ordre pourraient ainsi faire preuve de cynisme, celui-ci étant intrinsèquement lié à la richesse et à la puissance. L'artiste-millionnaire deviendrait alors, aux côtés du banquier, de l'homme d'affaire, du trader ou de l'homme politique, l'incarnation du cynique contemporain, prêt à fouler aux pieds tant ses valeurs morales que ses principes personnels pour parvenir à ses fins.

Il en résulte que les artistes de théâtre, peu enclins à devenir millionnaires, seraient épargnés par le phénomène. Le cynisme au théâtre existerait bel et bien, mais sur les scènes uniquement : jamais dans les coulisses. Une affirmation aussi péremptoire ne saurait bien sûr qu'être fautive. Elle restreint la définition du cynisme à une attitude extrême, réservée à une minorité. Or, s'il existe bien un « cynisme des dominants¹ », selon une expression utilisée par les philosophes Jean-Paul Jouary et Arnaud Spire dans *Servitudes et grandeurs du cynisme* (1997), il existe également un cynisme ordinaire, tragiquement banal, un cynisme de dépit, qui peut toucher le quidam, et dont les artistes de théâtre ne sont pas préservés.

Le cynisme des artistes peut ainsi se lire comme un phénomène consécutif à la crise de la fonction critique de l'art, observée à partir des années 1980. Le scepticisme

¹ Jean-Paul Jouary, Arnaud Spire, *Servitudes et grandeurs du cynisme*, Québec, Editions Fides, 1997.

cynique est, en effet, pour partie, fruit de cette crise qui a donné naissance, comme l'explique Bérénice Hamidi-Kim dans *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1789*, à la « Cité du théâtre post-politique » : le « principe supérieur commun de cette cité consiste en un pessimisme anthropologique et politique radical¹ », qui découlerait à la fois de « la Shoah » et de « la fin du système communiste² ». Cette cité se caractérise par le doute qui l'habite :

Dorénavant, pour toute une frange du monde intellectuel et artistique, ne se pose plus tant la question de savoir quel nouvel idéal convoquer, que celle de l'opportunité qu'il y aurait à convoquer un quelconque idéal. Toute volonté de transformation ou d'interprétation globalisante du monde est systématiquement soupçonnée de porter en elle les germes du totalitarisme³.

La défiance à l'égard de tout idéal qui caractérise les artistes et les œuvres se rattachant à cette cité porte en elle la maque d'un cynisme profond. Cette posture à l'encontre du système de valeurs platonicien, qui situe les idées au-dessus de toutes choses, était déjà celle des philosophes cyniques grecs, qui considéraient que seule n'avait de valeur que la vie terrestre.

Mais elle entraîne une interrogation sur la portée politique que peut avoir un tel théâtre. Cependant, dans *Théâtre et politique, modèles et concepts* (2014), Muriel Plana explique que le théâtre peut être politique sans être idéologique :

Un théâtre politique n'est en rien un théâtre mis au service de la politique en général (et encore moins d'une politique particulière) mais un théâtre qui prend en compte le politique, à son fondement comme à ses fins, qui le pense, l'interroge et le représente de façon radicalement critique et autonome⁴.

Le théâtre pourrait ainsi se prévaloir de neutralité sans perdre son caractère politique, comme l'a montré Marion Boudier en 2012 dans sa thèse de doctorat portant sur « La représentation du monde sans jugement : Réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine ». Mais le projet d'un théâtre politique contemporain se heurte, selon Muriel Plana, à plusieurs obstacles :

La méfiance envers le politique, et tout ce qui lui est afférent, aujourd'hui ; la cohabitation présumée impossible entre théâtre politique et théâtre métaphysique ; la confusion critique entre les définitions courantes du théâtre politique, du théâtre à thèse, du théâtre engagé et du théâtre militant⁵.

Si le soupçon qui plane à l'égard de la politique, et plus vastement du politique est généralisé, la traditionnelle scission de l'esthétique théâtrale entre un théâtre dont

¹ Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretiens, coll. Champ théâtral, 2013, p. 69.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Ibid.*, p. 71.

⁴ Muriel Plana, *Théâtre et politique, modèles et concepts (tome I)*, Paris, Œrizon, 2014, p. 12.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

le propos serait politique et un autre qui aurait des visées davantage métaphysiques constitue une entrave supplémentaire à la création d'œuvres proprement politiques.

Néanmoins, Muriel Plana souligne également le confort qu'offre cette position :

Rejeter la politique équivaut ainsi à se résigner non sans complaisance à une impuissance individuelle et collective où est présumée l'impossibilité, pour les sujets ordinaires que nous sommes, de comprendre un monde devenu trop complexe dans une société du risque, et donc à agir sur lui¹.

Le cynisme qui taraude les artistes serait donc le fruit de cette défiance envers le politique. Cependant, et quoiqu'il puisse résulter d'une complaisance dans la résignation, le cynisme se distingue nettement de l'attitude décrite par Muriel Plana – qui semble être, en somme, une attitude fondée sur une forme de paresse intellectuelle –, car le cynique se targue, lui, d'une effroyable lucidité. Comme l'écrit Jacques Rancière, dans *Le Spectateur émancipé* (2008), le phénomène s'alimente lui-même :

La mélancolie se nourrit de sa propre impuissance. Il lui suffit de pouvoir la convertir en impuissance généralisée et de se réserver la position de l'esprit lucide qui jette un regard désenchanté sur un monde où l'interprétation critique du système est devenue un élément du système lui-même².

C'est parce que le cynique connaît trop bien le monde, sa complexité et ses laideurs, qu'il renonce à agir positivement dessus. A quoi bon, s'interroge-t-il : à quoi bon apprendre à ceux qui veulent rester dans l'ignorance, à quoi bon la justice, quand tout n'est qu'injustice, à quoi bon aider les hommes, quand ils se montrent si vils ? Mais alors, à quoi bon le théâtre ?

L'hypothèse d'une esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain, qui tend à expliquer comment état d'esprit cynique et création artistique sont conciliables, s'appuie sur un postulat dialectique : tandis que le cynisme ordinaire qui peut atteindre les artistes se traduirait par un cynisme diffus et d'essence conservatrice à l'œuvre dans certaines créations, la représentation du cynisme sur scène, par le biais de personnages cyniques ou de situations propices à la mise en évidence du cynisme, participerait d'une tentative de réactualisation de la subversion dans le théâtre contemporain.

La présente étude propose donc une approche dialectique du cynisme au théâtre, considérant à la fois son aspect conservateur et sa portée subversive.

¹ *Ibid.*, p. 31.

² Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008, p. 43.

L'hypothèse sous-tendant cette analyse postule donc l'existence d'une esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain, mais non d'un théâtre cynique, car elle s'appuie sur un faisceau d'éléments dramaturgiques, scéniques et thématiques disparates. Par conséquent, les œuvres étudiées n'appartiennent pas à un même courant du paysage théâtral contemporain, mais présentent des caractéristiques similaires, qui permettent de les rattacher à une esthétique du cynisme. Davantage qu'une parenté formelle ou thématique, ces œuvres sont liées par la réaction ambivalente qu'elles provoquent, faite de malaise diffus et de satisfaction.

Le premier des prérequis à cette analyse est de distinguer la représentation de comportement cynique du cynisme qui peut transparaître de l'état d'esprit de l'artiste lors de la création de certaines œuvres. Ainsi, faire apparaître dans une œuvre un personnage faisant preuve de cynisme ne revient pas à faire l'apologie de ce type de comportement ; toutefois, dénoncer le cynisme ambiant en en donnant à voir la représentation ne prémunit pas de toute pensée cynique. C'est pourquoi il conviendra, pour analyser la constitution d'une esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain, de s'intéresser tant à la présence du cynisme sur scène qu'à l'influence qu'il peut avoir sur les auteurs et metteurs en scène.

Comme l'écrit Paul Valéry, « le cynisme dans les œuvres signifie généralement un certain point d'ambition désespérée. Quand on ne sait plus que faire pour étonner et survivre, on se prostitue, on livre ses *pudenda*, on les offre aux regards¹ ». Ainsi l'état d'esprit cynique qui préside à la création de certaines œuvres, voire au geste entier de certains artistes, se manifeste notamment dans la place prépondérante accordée à la raison. L'information objective ne laisse pas place à l'interprétation, mais elle permet surtout d'affirmer la possibilité d'établir un savoir sur le monde, malgré la complexité de celui-ci. Mais en traduisant ce savoir, elle le limite à des données factuelles. Ce même procédé est appliqué à des domaines qui, d'ordinaire, échappent au rationnel, ce qui confirme la concrétude de l'esprit cynique. Terre-à-terre, le cynique rejette l'idée d'utopie. Toute alternative est donc décrédibilisée, voire ridiculisée.

¹ Paul Valéry, *Variété I et II* (1930), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2009, p. 204.

Mais le cynisme des artistes transparait particulièrement dans leurs œuvres dans la difficulté qu'occasionne la construction de l'identité de l'individu, et dans les rapports complexes qu'il entretient avec ses semblables. Par conséquent, les représentations du monde du travail feront l'objet d'une attention particulière, car elles offrent une vision privilégiée sur ces thématiques.

L'essence subversive de la représentation du cynisme sur scène, qui se manifeste principalement par le rire, est, elle, équivoque, car elle satisfait, grâce à la radicalité qu'implique cet état d'esprit, l'appétence naturelle de l'homme vers le manichéisme. Le cynique fait l'unanimité contre lui, car la transgression des normes à laquelle il se livre est sa caractéristique principale. Fustiger son comportement crée donc un consensus. En enfreignant des règles, légales ou tacites, auxquelles tous ses contemporains se soumettent, il participe à la constitution d'une communauté.

Le personnage cynique est, en outre, un antihéros. Lorsque la fiction dramatique comporte une dimension morale, il fait les frais de son comportement, et n'obtient pas gain de cause. Son malheur semble alors résulter de l'immoralité de ses agissements. Néanmoins, de ce fait, il bénéficie également du charme que peut conférer la subversion. Le cynique est un incorrigible, au sens foucauldien du terme, comme l'explique Frédéric Gros dans *Désobéir* (2017) :

L'incorrigible, c'est l'individu incapable de se plier aux normes du collectif, d'accepter les règles sociales, de respecter les lois publiques. Il s'agit des écoliers turbulents, paresseux, qui n'arrivent pas à suivre les consignes, des mauvais ouvriers qui bâclent, rechignent, des voyous récalcitrants, du détenu que les murs de la prison voient repasser sans cesse. L'individu incorrigible, c'est celui devant lequel les appareils disciplinaires (l'école, l'Eglise, l'usine...) avouent leur impuissance. On a beau le surveiller, le punir, on a beau lui imposer des sanctions, le soumettre à des exercices, il demeure incapable de progrès, inapte à réformer sa nature et à dépasser ses instincts.

L'« incorrigibilité » provient d'un fond d'animalité rebelle. Accepter la médiation des lois, résister à la pente de son instinct premier, faire ce qu'un autre exige de nous qu'on fasse, c'est accéder au plateau de l'humanité « normale ». Désobéir, c'est se laisser glisser sur la pente de la sauvagerie, céder aux facilités de l'instinct anarchique. Si c'est l'animal en nous qui nous fait désobéir, alors obéir, c'est affirmer notre humanité¹.

La subversion cynique a de ceci de séducteur qu'elle valorise la liberté individuelle de chaque individu. L'anticonformisme dont fait preuve le cynique ne peut que plaire à une époque où chacun cherche à se distinguer. Le cynique incarne la figure du dissident, telle que l'a décrite Bérénice Hamidi-Kim :

Le dissident, défini comme l'individu héroïque et martyr qui se sépare du groupe dont il était membre, a alors tendu progressivement à supplanter, dans l'imaginaire collectif des intellectuels et des artistes, le compagnon de route et plus encore le militant – celui qui reste, qui obéit,

¹ Frédéric Gros, *Désobéir*, Paris, Albin Michel/Flammarion, 2017, p. 30-31.

incarnation possible de l'individu qui s'aliène et se dissout dans le collectif, et qui potentiellement oppresse le dissident¹.

Alors, si, comme l'explique Muriel Plana, le fondement d'un théâtre politique est « un refus de l'ordre des choses² », l'esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain constitue clairement une tentative de réactivation de la fonction critique du théâtre.

Le second des prérequis indispensables à ce travail est de différencier cynisme antique et cynisme contemporain, tout en reconnaissant ce que ces deux attitudes ont de commun. Les cyniques de tous poils méprisent les conventions. Cependant, tandis que Diogène les foulait aux pieds afin de vivre conformément à sa propre éthique, le cynique contemporain, lui, est dénué d'éthique personnelle. Dans un ouvrage intitulé *Contre-culture(s), des Anonymous à Prométhée* (2013), Steven Jezo-Vannier détaille l'importance de l'éthique pour les philosophes cyniques :

Au cœur de la philosophie d'Antisthène se trouve l'éthique, car, selon lui, seule la vertu d'un homme peut le conduire à la sagesse et donc, au bonheur. Chacun étant maître de son sort, il convient que chaque homme conquiert lui-même sa propre vertu. Le second gage de bonheur est la liberté ; or, pour le cynisme, la liberté totale s'acquiert par l'indépendance, notamment vis-à-vis de la société. La marginalisation est inévitable, elle est même volontairement amorcée par les cyniques eux-mêmes³.

En outre, le cynique antique vit dans le dénuement :

Pour être en mesure d'affronter toutes les situations, il doit se contenter de peu, renoncer aux richesses, au luxe, à l'argent, aux propriétés, à l'abondance, aux excès et aux hommes, autant de vices qui éloignent de la vertu et de la liberté. Le sage sur la voie du bonheur ne doit pas s'attacher à des biens matériels ou illusoire qu'il est susceptible de perdre⁴.

Peter Sloterdijk définit, dans sa *Critique de la raison cynique* (1987), le philosophe cynique comme « un original solitaire [...] un moraliste provocateur et obstiné⁵ ». Au contraire, « le cynique moderne de masse perd le mordant individuel et évite le risque de se donner en spectacle⁶ ». Il explique que « le cynique des temps présents peut se comprendre comme un cas-limite de mélancolie⁷ ». Le philosophe

¹ Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, op. cit., p. 76.

² Muriel Plana, *Théâtre et politique, Modèles et concepts*, op. cit., p. 18.

³ Steven Jezo-Vannier, *Contre-culture(s), des Anonymous à Prométhée* (2013), Marseille, Le Mot et le reste, 2016, p. 404.

⁴ *Ibid.*, p. 405.

⁵ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique* (1983), trad. H. Hildenbrand, Paris, Christian Bourgeois, 1987, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 27.

⁷ *Id.*

ajoute que les cyniques contemporains se caractérisent par leur lucidité, et ne sont pas aveuglés par la vacuité des objectifs qu'ils poursuivent :

Les cyniques ne sont pas stupides, et ils voient parfaitement de temps en temps le Néant vers lequel tout conduit. Leur appareil psychique est aujourd'hui assez souple pour intégrer le doute permanent sur leur propre activité comme facteur de survie. Ils savent ce qu'ils font, mais ils le font parce que les contraintes imposées par les faits et les instincts de conservation parlent à court terme la même langue pour leur dire qu'il faut que cela soit fait¹.

Si le cynique contemporain se livre à des bassesses morales pour accéder à l'aisance matérielle, le philosophe cynique, lui, rejette absolument toute idée d'abaissement, et vit dans un dénuement austère devant permettre de mesurer son intransigeance morale.

Tous deux ont en partage une certaine intransigeance. Mais l'exigence du philosophe cynique se traduit par une quête vouée à l'échec. A défaut d'avoir trouvé un homme, le cynique contemporain s'est désintéressé de l'humanité. Le peu de cas qu'il fait d'autrui correspond au mépris qu'il ressent, et parfois affiche, à l'égard de ceux qui l'entourent sans qu'il puisse se résoudre à les désigner comme ses semblables. Son intransigeance se manifeste donc dans une détermination sans faille à atteindre ses objectifs personnels, quel qu'en soit le coût.

Afin de distinguer plus précisément encore le cynisme antique du cynisme contemporain et de définir les deux acceptions du terme, ce travail présente, en premier lieu, une recherche historique et théorique. De cette recherche émergeront des traits caractéristiques de l'esthétique du cynisme, que l'analyse d'œuvres prenant la forme de la réécriture permettra de rendre plus visibles encore. Ces motifs récurrents de l'esthétique feront alors l'objet d'une recension.

La représentation du monde du travail sur les scènes contemporaines constituera un fil rouge de cette étude, car cet univers est particulièrement propice au développement du cynisme. En effet, comme le souligne le philosophe Peter Sloterdijk, le cynique « parvient à contrôler ses symptômes dépressifs et à rester à peu près capable de travailler² » :

Cela compte essentiellement pour le cynique moderne : sa capacité de travailler – malgré tout, après tout et à plus forte raison. Depuis longtemps, les positions clé de la société appartiennent au cynisme diffus, dans les comités directeurs, les parlements, les conseils d'administration, les

¹ *Ibid.*, p. 28.

² Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, *op. cit.*, p. 27.

directeurs d'entreprise, les comités de lecture, les cabinets de médecins, les facultés, les études de notaires et les rédactions¹.

L'étude des œuvres textuelles et scéniques s'élaborera, en premier lieu, grâce à une analyse dramaturgique. Les analyses dramaturgiques d'œuvres porteront davantage sur les thématiques évoquées que sur la forme des œuvres, car la prévalence souvent accordée à cette forme ne saurait suffire à expliquer ce phénomène. Comme l'explique Peter Szondi dans la *Théorie du drame moderne* (1965), la forme est un « précipité » du contenu : « Cette métaphore exprime en même temps que le caractère solide et durable de la forme le fait que celle-ci a son origine dans le contenu, et donc sa capacité de dire quelque chose »². En effet, accorder une prépondérance à comment les artistes s'expriment plutôt qu'à ce qu'ils expriment n'a pas semblé pertinent dans le contexte de cette étude. Si la forme doit être prise en considération, elle ne saurait l'être au détriment du fond des œuvres, dont le sens semble parfois secondaire dans les analyses portant sur la dramaturgie contemporaine.

Cependant, une telle analyse ne saurait être suffisante pour tenter de saisir l'objet qui est le nôtre. Aussi des références hors du champ des études théâtrales, empruntées à la philosophie contemporaine ainsi qu'à la sociologie, seront-elles convoquées.

En outre, le lecteur observera que ces analyses ne s'appuient pas, ou très occasionnellement, sur des propos tenus par les artistes étudiés. Ce biais résulte d'un choix méthodologique, lui-même fondé, d'une part, sur la libre interprétation. En effet, une œuvre échappe à son auteur dès lors qu'elle rencontre un public – si cette affirmation semble être un lieu commun, elle n'en recouvre pas moins un fait concret.

Mais ce choix procède également de la connotation péjorative qui entoure le terme « cynisme ». Parmi les artistes étudiés, aucun ne revendique cet état d'esprit. Certains assument de faire preuve d'un humour cynique, mais pas un ne s'affirme cynique – à l'exception notable de Rodrigo Garcia, qui fait de cette affirmation même une provocation.

¹ *Ibid.*, p. 27-28.

² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne* (1965), trad. S. Muller, Belfort, Circé, coll. Penser le théâtre, 2006.

Le corpus mobilisé pour cette étude se caractérise essentiellement par son ampleur et sa diversité. Sans prétendre à l'exhaustivité, les œuvres réunies dans ce travail fournissent un aperçu significatif du paysage théâtral contemporain. Les œuvres choisies appartiennent principalement, mais non exclusivement, au théâtre dramatique contemporain ; c'est, en effet, au sein de ce courant que l'esthétique du cynisme semble s'exprimer le plus pleinement, car elle s'inscrit ainsi dans une lignée historique de pièces – plus ou moins politiques – s'attachant à retranscrire les maux qui affligent le monde. Aussi ce que Hans-Thies Lehmann appelle, dans un ouvrage éponyme, le théâtre post-dramatique, soit les œuvres délaissant la fable et la représentation au profit de la présence, insistant sur la nécessité d'aller « au-delà du drame¹ », car considérant cette structure comme « affaiblie et en perte de crédit² », n'apparaîtra-il que furtivement dans ce travail.

Si la rupture avec les conventions théâtrales opérée par le théâtre post-dramatique relève, comme l'affirme Hans-Thies Lehmann, de la « provocation³ », reprenant en cela l'une des armes favorites des philosophes cyniques, ce rejet ne saurait pour autant s'inscrire dans une esthétique du cynisme. En effet, le théâtre post-dramatique s'affranchit de la forme du théâtre dramatique dont le propre est de « mettre en tension éthique et problématique de la matérialité⁴ ». Or, cette tension entre éthique et matérialité est à l'origine du mouvement cynique. Ainsi, bien qu'il « ne ressent[e] plus l'écroulement des certitudes dans la conception du monde comme une angoisse métaphysique, mais comme une donnée culturelle préalable et allant de soi⁵ », à l'instar de celui qui affiche son cynisme, le théâtre post-dramatique n'entre donc pas dans le champ principal de cette recherche.

Quoique la sélection opérée comprenne des œuvres d'artistes de plusieurs nationalités européennes, les œuvres françaises sont nettement prédominantes, en raison de considérations pragmatiques. En effet, les auteurs français contemporains sont ceux dont les œuvres trouvent le plus d'écho dans l'hexagone. Leurs pièces sont

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique* (1999), trad. P.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002, p. 35.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁵ *Ibid.*, p. 80.

les plus représentées sur les scènes françaises. La concentration de ce travail sur les auteurs et metteurs en scène français est également liée à la volonté de travailler, autant que faire se peut, sur des œuvres en version originale, et non des traductions. Toutefois, il a semblé essentiel d'ouvrir ce corpus à des artistes anglais, allemands ou encore italiens, afin de vérifier que les problématiques auxquelles les artistes européens cherchent à se confronter sont similaires. Les thématiques du monde du travail et de la difficulté à construire son identité émergent ainsi de manière supranationale. Elles ne semblent pas tant propres à une aire géographique donnée qu'à une génération. En effet, à l'exception notable de Botho Strauss et de Martin Crimp, les auteurs et metteurs en scène appartenant à ce corpus sont majoritairement nés entre les années 1970 et les années 1980.

PARTIE I

Le cynisme et le théâtre contemporain : définitions, manifestations, itérations

Chapitre 1.

Cynismes antique et contemporain : éléments de définition

Alors que l'emploi du qualificatif « cynique » est fréquent dans la langue d'aujourd'hui, pour dénoncer çà et là des individus dénués de morale, la scène contemporaine se fait souvent reflet de ce courant, et convoque des personnages que l'on pourrait également qualifier de « cyniques », ou bien évoque des situations où jaillit le « cynisme » de l'époque. Au sein d'un théâtre qui s'autoproclame bien souvent « politique », car ancré dans son époque, sans néanmoins se revendiquer d'une quelconque idéologie, la scène contemporaine européenne voit fleurir, depuis la fin des années quatre-vingt, bon nombre de pièces qui laissent s'exprimer un point de vue cynique sur le monde, par l'intermédiaire des personnages qu'elles mettent en scène ou des situations qu'elles présentent. Dans un mouvement global caractérisé par le regain d'intérêt des auteurs envers des thématiques tirées du réel, ce cynisme semble correspondre à un désintérêt des individus pour le politique, à l'indifférence du sujet pour le devenir du collectif.

Ce mouvement s'inscrit dans un contexte historique, social et politique précis qui, après l'effondrement des grandes idéologies, et dans une période économiquement complexe, produit un système désabusé. La présence du cynisme sur la scène contemporaine répondrait ainsi à un impératif de réalisme en même temps qu'à une demande de la part du public, qui chercherait à voir au théâtre une représentation de ce à quoi les spectateurs sont confrontés dans leur vie quotidienne ; car chacun est, quotidiennement ou presque, confronté au cynisme : en constatant celui d'un tiers, ou bien en en faisant preuve soi-même. Ainsi pourrait-on penser que le théâtre, à l'instar de la morale dominante, condamne simplement une attitude qui désigne, sous le nom de « cynisme », une forme d'égoïsme teinté de nihilisme.

La forte présence de personnages ou de situations cyniques sur les scènes contemporaines doit toutefois susciter une réflexion plus poussée, car ce phénomène

trouve également sa place dans l'évolution historique de la dramaturgie. En rejetant illusions et sentiments, et en niant le collectif pour s'intéresser uniquement à l'individu, le cynisme semble en effet être fondamentalement en contradiction avec certains des principes autour desquels s'est construit le théâtre occidental. Les liens entre théâtre et cynisme sont pourtant denses, du fait de leur histoire ; mais ce sont aussi et surtout des paradoxes qui relient cynisme et théâtre.

Il s'agit donc ici d'étudier en quoi consistent ces contradictions et en quoi elles remettent en cause la conception occidentale du théâtre, tout en élaborant des hypothèses sur les causes qui ont incité les artistes à traiter du cynisme, et en observant les modalités artistiques de dépassement de ces contradictions, pour enfin déterminer si la représentation du cynisme sur scène doit être comprise comme un simple effet de mode, ou bien comme conséquence d'une évolution dramaturgique et sociale et détermination du théâtre à venir.

1. Le cynisme antique et le spectacle

a. Cynisme et théâtre dans la Cité

a.1. Une même problématique, fruit d'une époque commune

Liés, théâtre et cynisme le sont d'abord par un lieu, la Grèce, plus particulièrement Athènes, et plus encore par une époque, l'Antiquité. Si lors de son apparition les préceptes du cynisme étaient bien différents de ceux qui déterminent le cynisme contemporain, il paraît cependant nécessaire de s'attarder sur ce qu'a été l'école philosophique grecque, pour mieux comprendre les évolutions et les transformations subies par les valeurs revendiquées par les cyniques au cours des siècles. Ce détour par l'Antiquité semble d'autant plus nécessaire qu'il permet d'évoquer plusieurs points qui, déjà, établissent des relations entre philosophie cynique et art dramatique. Toutefois, il importe de souligner que peu d'informations nous sont parvenues au sujet de la philosophie cynique ; il est donc ici question d'en déterminer uniquement les grands principes, en s'appuyant sur ce que l'on sait de

deux des principaux représentants du cynisme, Antisthène et surtout Diogène de Sinope.

L'école cynique est apparue sensiblement à la même période que le théâtre. Bien que la date de l'apparition du théâtre ne soit pas exactement définie, on la situe généralement au début du V^e siècle avant J.-C., avec les premières tragédies d'Eschyle. Les dates de naissance et de mort d'Antisthène, élève de Socrate puis fondateur de la secte cynique, sont légèrement postérieures : on considère qu'il est né à Athènes aux alentours de 440 av. J.-C., et qu'il y est mort vers 370 av. J.-C. Néanmoins il est intéressant de remarquer que ce dernier a côtoyé à la fois Platon, qui fut comme lui élève de Socrate, et Aristote.

Platon, Aristote et les premiers philosophes cyniques ont ainsi vécu dans la même cité, au même moment. Dans de telles conditions, il semble évident qu'ils aient pu confronter leurs idées, d'autant que Diogène Laërce, dans *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, fait référence à plusieurs rencontres, plutôt houleuses, entre des représentants de l'école cynique et Platon ou Aristote, les premiers raillant l'orgueil et le sérieux des seconds. Bien que la doxographie établie par Diogène Laërce soit sujette à controverse, du fait parfois de l'absence de ses sources, cet ouvrage présente nombre d'informations qui, si elles ne sont pas toutes vérifiées ni vérifiables, permettent de comprendre la pensée cynique de façon générale. Diogène Laërce rapporte donc que Platon, surtout, est souvent objet de moqueries : « Un jour qu'il mangeait des figues sèches, Diogène rencontra encore Platon et lui dit : "Tu peux en prendre". Platon en prit donc et les mangea, sur quoi Diogène lui fit observer : "Je t'ai dit d'en prendre, non d'en manger¹" ». Diogène Laërce évoque de multiples joutes de ce type entre des philosophes cyniques – Antisthène et Diogène principalement – et Platon, qui vraisemblablement se côtoyaient régulièrement, et connaissaient leurs idées respectives.

Or Aristote et Platon ont tous deux accordé une place importante au théâtre dans leur réflexion, Platon s'opposant à la notion de *mimésis* dans la *République*, et

¹ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad. R. Genaille, t. II, livre sixième, Paris, Garnier-Frères, 1965, p. 16.

prônant l'interdiction du théâtre, Aristote au contraire défendant cet art dans la *Poétique*, grâce à son efficacité théorique avec le mécanisme de la *catharsis*. La philosophie cynique apparaît donc à un moment historique où s'engage un vif débat sur le théâtre, son utilité supposée et ses dangers éventuels. Contemporains de ce débat, les philosophes cyniques, sans y prendre véritablement part, en ont nourri leur réflexion.

a.2. Théâtre, cynisme et démocratie

Il faut encore préciser que les débuts du théâtre et la création de l'école cynique sont concomitants d'un troisième événement majeur, la naissance de la démocratie, moment capital dans la vie politique d'Athènes, mais aussi dans l'histoire de la philosophie. L'avènement de la démocratie suppose effectivement l'attribution d'une plus grande responsabilité aux hommes qui ont le titre de citoyens. Pour être à même d'assumer cette responsabilité, les citoyens doivent entre autres jouir d'une véritable liberté, dans le sens politique du terme, comme « pouvoir d'agir, au sein d'une société organisée, selon sa propre détermination, dans la limite de règles définies ».

Cette définition de la liberté politique des citoyens grecs entre directement en relation avec l'objectif de l'école cynique, qui cherche à rendre chaque individu à une liberté absolue. Démocratie et cynisme semblent dans un premier temps viser un même but, la liberté de l'homme ; pourtant, devenu responsable, l'homme est de fait privé d'une partie de sa liberté. La liberté politique ne fait pas la liberté absolue. La liberté n'est donc pas l'objectif de la mise en place d'un régime démocratique, mais la liberté politique relative est la condition *sine qua non* de son fonctionnement et de son efficacité. Ainsi, la démocratie, système dont le principe est de donner le pouvoir à la majorité, peut être comprise comme une mécanique visant non pas à libérer l'individu, mais à lui rendre la vie en société plus supportable.

C'est ce que cherche également à faire le théâtre selon Aristote. L'installation de la démocratie dans la société athénienne est lente et difficile. Le théâtre,

particulièrement la tragédie, si elle respecte les principes énoncés par Aristote dans la *Poétique*, peut contribuer à renforcer la démocratie, par le biais de la *catharsis* :

La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions¹.

Aristote explique ce phénomène de manière théorique : pour lui, le fait de voir le spectacle de la frayeur et de la pitié, et de leurs conséquences souvent dévastatrices, lorsque l'on assiste à une représentation, permettrait de ne plus éprouver ces sentiments dans la vie réelle. Or, il s'agit de deux émotions antipolitiques et antidémocratiques. La frayeur éloigne les hommes les uns des autres ; c'est une force capable de disloquer la cité et le lien politique. La pitié est l'émotion inverse, mais elle n'est pas moins dangereuse. Elle est de l'ordre du lien affectif, de l'amour et pas de la relation de juste distance qui doit exister entre les citoyens. Les citoyens doivent faire l'expérience fictionnelle de ces deux émotions pour en être préservés dans la vie réelle. Ainsi, le théâtre permettrait de consolider la démocratie en renforçant l'un de ses fondements, la cohésion sociale, par le combat de sentiments individualistes.

a.3. Le cynisme, philosophie antisociale ?

L'école cynique au contraire rejette, du moins en apparence, toute forme de sociabilité. Les philosophes cyniques sont en effet fameux pour leurs comportements provocateurs et antisociaux. L'individu ne peut se réaliser en tant qu'homme au sein de la collectivité ; il doit assumer sa solitude pour cultiver sa liberté et son indépendance à l'égard de ce qui est hors de sa portée. Diogène Laërce raconte une anecdote qui illustre le mépris des cyniques à l'encontre des valeurs de la vie en société :

Un jour, un homme fit entrer [Diogène de Sinope] dans une maison richement meublée. Et lui dit : « Surtout ne crache pas par terre. » Diogène, qui avait envie de cracher, lui lança son crachat au visage, en lui criant que c'était le seul endroit sale qu'il eût trouvé et où il pût le faire².

Le cynique fait donc joyeusement fi des conventions sociales, et joue à les transgresser.

¹ Aristote, *La Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2011, p. 87.

² Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 18.

Théâtre et cynisme poursuivraient ainsi des buts opposés : le premier favorisant, par l'expérience collective, la vie en société, le second refusant de soumettre l'individu et de restreindre sa liberté au nom de règles et de lois communes. Pour Antisthène, en effet, la vertu est souveraine. Léonce Paquet rapporte ainsi, dans *Les Cyniques grecs, fragments et témoignages* (1975) des écrits d'Augustin :

Les Socratiques ont bien divergé d'opinion entre eux concernant la fin ultime. Il est à peine concevable que les disciples d'un même maître aient pu en arriver à ceci : les uns, comme Aristippe, disent que le souverain bien est le plaisir tandis que les autres, Antisthène par exemple, l'identifient à la vertu¹.

Diogène Laërce ajoute que, selon Antisthène, « le sage ne vit pas d'après les lois de sa patrie, mais d'après la vertu² », car « la vertu suffit à donner le bonheur³ », ce qui semble en contradiction avec la visée politique de la tragédie aristotélicienne.

Néanmoins, l'image du cynique qui s'élève contre la vie en société doit être relativisée. Antisthène, Diogène, Cratès et les autres philosophes cyniques n'étaient pas des êtres menant des existences reculées, loin de toute civilisation. S'ils vivaient frugalement et de manière marginale, ils évoluaient pourtant bel et bien au sein de la cité grecque, rencontrant leurs semblables, les haranguant parfois même. La jarre que Diogène de Sinope avait prise pour habitat – et non le tonneau de l'imaginaire collectif, fruit des représentations picturales du philosophe mais anachronisme – était située à l'intérieur de la cité d'Athènes.

Le cynisme est ainsi une philosophie de la contradiction – un terme brechtien. Pour Brecht, comme il l'écrit dans le *Petit Organon pour le théâtre* (1963), « le théâtre consiste à fabriquer des reproductions vivantes d'événements, rapportés ou inventés, qui opposent les hommes⁴ ». Les contradictions intra fictionnelles ont pour but de permettre au spectateur d'entrevoir les contradictions du monde dans lequel il vit. Les cyniques et Brecht utilisent donc le principe de contradiction comme un moyen de déclencher la réflexion de leur public.

Contradiction des règles et des conventions sociales pour les cyniques, mais aussi contradictions internes au système de pensée cynique, qui prône la marginalité à

¹ Léonce Paquet, *Les Cyniques grecs, fragments et témoignages*, Paris, Librairie Générale Française, 1992.

² Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 10.

³ *Id.*

⁴ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre* (1963), trad. J. Tailleur, Paris, L'Arche, 2008, p. 13.

l'intérieur de la cité, et l'indépendance en parlant régulièrement devant la foule. Le philosophe cynique semble en effet acculé à devenir asocial. Diogène de Sinope erre dans la cité athénienne, répétant inlassablement : « Je cherche un homme¹ ». L'être humain ne fait pas l'homme : voilà une distinction fondamentale qu'opère la philosophie cynique. L'humain ne semble pouvoir devenir homme que s'il se libère du joug de la société ; c'est en quoi le cynisme est antisocial : il s'agit d'exacerber l'individualité du sujet, dont la liberté ne doit pas être bridée.

L'humain qui ne vit que par la société perd sa qualité d'homme ; ce qui inspirera à Diogène la mise en scène suivante : « Un jour, il cria : “Holà ! des hommes !” On s'attroupa, mais il chassa tout le monde à coups de bâton, en disant : « J'ai demandé des hommes, pas des déchets² ! » ». Des hommes qui obéissent ainsi et abdiquent leur liberté ne sont pas dignes de ce nom.

Diogène de Sinope, acheté en tant qu'esclave, deviendra pourtant un enseignant apprécié par les enfants de son maître, Xéniade³. Le contact avec autrui semble donc possible, voire souhaitable, sous certaines conditions : le philosophe cynique, devenu homme libre car il a pris ses distances avec la vie sociale, doit permettre aux autres individus de devenir libres à leur tour, en leur montrant, par la voie de la transgression, l'artificialité des conventions sociales. Pour ce faire, les philosophes cyniques adoptent des attitudes théâtrales, absurdes, qui permettent de souligner l'absurdité des règles qui gouvernent la vie en société.

a.4. L'éthique du cynisme

Devenir adepte de l'école cynique suppose également d'adopter un comportement qui transgresse les normes sociales pour laisser l'homme entièrement libre de ses actions. Cela peut donc souvent se traduire par une attitude théâtrale : l'homme dont le comportement sort de l'ordinaire attire nécessairement l'attention des autres sur lui ; ils deviennent ainsi spectateurs, et le cynique, acteur, plus ou

¹ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, op. cit., p. 21.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 34.

moins malgré lui, sur une scène imaginaire. Une anecdote rapportée par Diogène Laërce illustre ce que l'on peut nommer le spectacle cynique : « Un jour où [Diogène de Sinope] parlait sérieusement et n'était pas écouté, il se mit à gazouiller comme un oiseau, et il eut foule autour de lui¹ ». Diogène cherche ainsi à attirer l'attention d'auditeurs en adoptant une attitude théâtrale, en se donnant en spectacle de façon originale pour susciter l'intérêt des spectateurs. De ce fait, il souligne également l'artificialité du langage.

La suite du récit de Diogène Laërce précise l'intention du philosophe : « Il injuria alors les badauds, en leur disant qu'ils venaient vite écouter des sottises, mais que, pour les choses sérieuses, ils ne se pressaient guère² ». Diogène opère ainsi une dissociation entre le fond du discours et la forme qu'il revêt, dénonçant la curiosité du public pour un spectacle dénué de sens mais d'apparence extravagante, qui sort de l'ordinaire. Les récits de ce type abondent dans la doxographie de Diogène Laërce. Le philosophe cynique recourt souvent à des procédés visuels et gestuels marquants, utilisant des bruits, des actes impromptus ou encore des animaux pour détourner l'attention du public d'un orateur à son profit.

Ainsi Diogène Laërce rapporte-t-il encore que, « Platon ayant défini l'homme comme un animal à deux pieds sans plumes, et l'auditoire l'ayant approuvé, Diogène rapporta dans son école un coq plumé, et dit : “Voilà l'homme selon Platon³” ». On peut donc déjà observer ici que Diogène de Sinope se livre à une véritable mise en scène qui a pour but de contredire Platon. Alors qu'il eût pu se contenter de réfuter verbalement sa définition de l'homme, Diogène appuie sa contradiction sur une démonstration visuelle inattendue, suscitant l'étonnement de Platon et de ses élèves. En effet, ce geste n'est pas uniquement destiné à Platon : il s'effectue en présence d'un public – l'auditoire de Platon. Diogène choisit donc de contredire Platon sur un mode ludique. L'idée de jeu est en effet très présente dans les récits des anecdotes cyniques. Comme l'indique Michel Onfray dans *Cynismes* (1990), les cyniques

¹ *Ibid.*, p. 17.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 21.

développent une « conception ludique de l'éthique¹ », qui permet de rendre compte de l'éthique cynique grâce à la médiation du jeu.

Diogène de Sinope comprend donc que l'originalité de la forme influe sur la réception du discours. Ce que les orateurs de la place publique avaient déjà compris et appliqué en mettant au point différentes techniques oratoires et rhétoriques. Les cyniques vont plus loin cependant, et mettent en place un discours où, toujours selon Michel Onfray, « l'excès vaut comme un artifice rhétorique² ». L'innovation introduite par Diogène dans le discours est qu'il applique cette logique jusqu'à l'absurde, pour en montrer l'incohérence et la réfuter.

Dans *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière défend ainsi la place du spectateur qui peut, selon le philosophe, apprendre en regardant un spectacle, en interprétant ce qu'il voit. Diogène de Sinope semble appeler de ses vœux un tel spectateur. En « [injuriant] les badauds », il invective son public afin que celui-ci s'éveille, « s'émancipe » en quelque sorte, pour reprendre le vocabulaire de Jacques Rancière, et prenne conscience de l'absurdité du spectacle auquel il assiste. L'attitude de Diogène est volontairement déroutante. Alors, pour Jacques Rancière, les spectateurs « peut-être sauront-ils, eux, ce qu'il faut faire, à condition que la performance les tire de leur attitude passive et les transforme en participants actifs d'un monde commun³ ». Diogène pousse ainsi les spectateurs à prendre position quant au spectacle représenté, qu'elle soit favorable ou non.

b. Le goût de l'action et du réel

b.1. Philosophie de l'action

L'aspect esthétique et théâtral de la philosophie cynique n'est cependant pas un simple artifice ; il s'inscrit dans une conception du monde où l'action domine tout autre mode de communication. En effet, le cynisme est une philosophie de l'action,

¹ Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Grasset, 1990, p. 62.

² *Ibid.*, p. 107.

³ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, *op. cit.*, p. 17.

qui privilégie le geste à la parole et à l'écrit et, au contraire de Platon, le réel aux idées. Ainsi, Antisthène favorise la démonstration en actes plutôt que l'usage de la rhétorique, comme le rapporte Elias, cité par Léonce Paquet :

Une autre fois, pour défendre le maître qui avait posé l'être comme immobile, quelqu'un avançait cinq arguments en faveur de cette immobilité de l'être. Incapable de contredire ces gens, Antisthène le Cynique se leva et se mit à marcher, convaincu qu'une démonstration par les faits était bien plus puissante que toute autre contrepartie verbale¹.

Toutefois cet éloge de l'action se limite à l'action pure, celle que l'homme accomplit parce qu'il en a envie ou pour satisfaire un désir. Les cyniques renoncent aux actions dites sérieuses, considérées comme telles uniquement car utiles à la société. L'action cynique est celle de l'instant, de l'improvisation. Son accomplissement est libération d'un désir qui pesait auparavant sur la conscience de l'homme libre.

Très peu d'écrits des philosophes cyniques ont été conservés. Si on peut bien sûr avancer que beaucoup ont été perdus au cours des siècles, force est de constater que d'autres courants philosophiques tout aussi anciens ont laissé des textes bien plus nombreux. Le cynisme semble donc s'ancrer véritablement dans l'action. Diogène Laërce relate ainsi de nombreuses anecdotes, de brefs épisodes marquants et explicites quant à la pensée cynique.

C'est ce que l'on pourrait appeler le « bon mot cynique », qui cherche à marquer profondément l'interlocuteur, en insistant sur la forme plus qu'en argumentant. A ce titre, la philosophie cynique est une philosophie « tragique », en ce qu'elle se manifeste rapidement et touche directement les individus, par opposition à des philosophies classiques que l'on pourrait dire « épiques », qui exposent et justifient longuement leurs positions. L'anecdote cynique devient alors un espace d'expression de la théâtralité, concept qui permet, selon Geneviève Jolly et Muriel Plana, « d'articuler le théâtral et le non théâtral, puisqu'il peut rendre compte d'un désir de théâtre dans ce qui n'en est pas encore² ».

¹ Léonce Paquet, *Les Cyniques grecs, fragments et témoignages*, op. cit., p. 61.

² Geneviève Jolly et Muriel Plana, « Théâtralité », in Jean-pierre Sarrazac (dir.), avec Catherine Naugrette, Hélène Kuntz, Mireille Losco et David Lescot, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010, p. 213

Si l'action est tant mise en valeur, c'est qu'elle est la marque du vivant et du présent. La philosophie cynique vise à une efficacité rapide : il s'agit de délivrer l'homme de l'oppression durant sa vie terrestre, la seule dont l'existence soit avérée. Libérer la vie de l'homme, tel est le but de la philosophie cynique. On trouve des traces de cette magnification du vivant dans quelques échanges de paroles qui ont été retranscrits. Diogène Laërce écrit à propos d'Antisthène :

A un jeune homme qui s'efforçait de ressembler à une statue, il dit : « Le bronze a-t-il une voix dont il tire gloire ? » Et comme l'autre répliquait : « Non, mais il a sa beauté », « N'as-tu point honte, lui dit-il, de vouloir ressembler à une chose inanimée¹ ? ».

La beauté est subordonnée au vivant, à l'action, au mouvement ; c'est pourquoi la sculpture est décriée.

Cette primauté de l'action se retrouve dans la définition de la tragédie que donne Aristote dans la *Poétique* : il définit effectivement la tragédie comme « l'imitation d'une action de caractère élevé [...] imitation qui est faite par des personnages en action, et non au moyen d'un récit² ». Aristote considère donc que la tragédie est la représentation d'actions par le moyen d'actions, comme la philosophie cynique qui envisage l'action à la fois comme but d'une pensée qui se veut pratique et comme moyen de libération de la pratique. Pour Aristote comme pour les cyniques, les caractères des individus se révèlent au gré des actions qu'ils accomplissent. Tragédie et philosophie cynique sont donc caractérisées par une double primauté de l'action, comme moyen et comme objet.

Pourtant, certains principes qui régissent la tragédie entrent en contradiction avec la doctrine cynique. En effet, la conception esthétique du théâtre aristotélicien repose également sur l'idée de *catharsis*, et donc sur les sentiments éprouvés par les spectateurs grâce à l'histoire qu'ils voient se dérouler sous leurs yeux. L'utilité du spectacle est subordonnée à la sensibilité des spectateurs ; sensibilité à laquelle s'oppose l'école cynique, car elle est une forme d'aliénation. Antisthène déclare ainsi : « J'aimerais mieux devenir fou que sensible³ ».

¹ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, op. cit., p. 10.

² Aristote, *La Poétique*, op. cit., p. 87.

³ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, op. cit., p. 8.

Diogène Laërce évoque l'« insensibilité de Diogène¹ ». La question des sentiments semble complètement évacuée de la pensée cynique, car ils sont considérés comme contraires à la nature humaine, comme une construction sociale qui entrave la liberté des individus. L'utilisation faite des sentiments par le théâtre peut donc paraître en contradiction avec la philosophie cynique.

D'autre part, Aristote précise aussi que la tragédie est « imitation » d'actions. Or, l'imitation, au cœur de la tragédie, semble être également en contradiction avec la philosophie cynique, qui place au centre de sa réflexion le réel et le naturel.

b.2. Critique de l'illusion

Des multiples anecdotes cyniques rapportées, une thématique principale surgit en effet. La philosophie cynique suppose un rejet de l'illusion ; c'est une pensée qui cherche, littéralement, à dévoiler le monde. Ainsi, les comportements antisociaux des philosophes cyniques doivent être compris comme des provocations visant à démontrer le caractère artificiel des conventions sociales.

L'une des plus fameuses histoires concernant Diogène de Sinope peut être analysée selon cette hypothèse. Diogène Laërce rapporte qu'Alexandre le Grand, rencontrant Diogène le cynique, lui propose de lui offrir ce qu'il souhaite ; le philosophe lui aurait répondu, d'une réplique restée célèbre grâce à son impertinence, « Ote-toi de mon soleil² ! ». En une phrase, Diogène démontre le caractère illusoire du pouvoir dont se targue Alexandre. La joute verbale nous est parvenue en ces termes précis : « Dans le Cranéion, à une heure où il faisait soleil, Alexandre le rencontrant lui dit : “Demande-moi ce que tu veux, tu l'auras”. Il lui répondit : « Ote-toi de mon soleil³ ! » ».

Diogène répond en utilisant l'impératif, en donnant un ordre à Alexandre ; de ce fait, il signifie que son propre pouvoir est aussi grand que celui du roi. La plupart des joutes de cette sorte ont lieu entre un philosophe cynique – Diogène ou Antisthène

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Id.*

souvent – et des interlocuteurs qui représentent l'autorité dans leur domaine. En effet, ces brefs dialogues opposent généralement les cyniques à d'autres philosophes, à des dirigeants grecs ou encore à des hommes riches. L'anecdote cynique est ainsi une forme d'opposition à la notion même de pouvoir.

La proposition d'Alexandre laisse par ailleurs entendre qu'il possède tout, puisque, quoique Diogène veuille, il peut le lui donner. La répartie de Diogène infirme cette proposition, puisqu'il utilise l'adjectif possessif « mon ». Face aux puissants, les cyniques vivent dans le dépouillement. Diogène de Sinope fait ainsi l'éloge de la pauvreté à plusieurs reprises.

Enfin, l'évocation du « soleil » par Diogène n'est pas anodine. Il se réfère en effet à une entité naturelle, qu'il possède déjà selon lui, ou du moins, dont il peut jouir librement. La nature semble donc être la seule chose désirable, par opposition aux biens et aux titres sociaux, qui ne sont qu'illusion. Le bonheur consiste à vivre conformément à la nature, ce qui est l'apanage des cyniques, qui vivent dans le dépouillement et se contentent du strict minimum nécessaire pour survivre. Ainsi Diogène Laërce décrit-il la vie de Diogène, qui prit pour modèle une souris, se montra sans inquiétude dans le dénuement, et qui vécut vêtu d'un simple manteau et équipé d'une besace¹.

Cette critique de l'illusion que constituent les conventions sociales s'accompagne d'un rejet de l'hypocrisie, attitude qui va à l'encontre de la nature de l'homme, et qui masque ce qu'il est réellement, en fonction notamment des normes sociales. Or l'hypocrite, étymologiquement, c'est aussi l'acteur sur scène, celui qui cache son jeu. Le cynisme, paraît donc s'opposer à l'idée d'illusion, qui est pourtant l'un des principes fondateurs du théâtre occidental. Si la tragédie est, selon Aristote, basée sur l'action, elle repose également sur le principe de l'imitation, puisqu'elle est « imitation d'actions ». Imiter, c'est masquer par autre chose ce que l'on est réellement. Le cynisme, philosophie de la vérité, semble donc rejeter l'imitation, apologie du faux, et ainsi entre en contradiction avec l'idée du simulacre théâtral.

¹ *Ibid.*, p. 14-15.

b.3. Illusion et état de nature

La critique cynique de l'illusion est en ce sens une critique que l'on pourrait qualifier de rousseauiste, puisque les cyniques déplorent l'hypocrisie de la société, et le fait que les individus doivent avancer masqués. Rousseau en effet, dans le *Discours sur les sciences et les arts* (1750) qui le rendit célèbre, fustige les arts car ils étouffent chez les individus « le sentiment de cette liberté originelle pour laquelle ils semblaient être nés¹ ». La liberté est donc une valeur partagée par les cyniques et Rousseau ; pour eux, ce qui contraint l'homme à avancer masqué, à devenir hypocrite, est néfaste car il contrevient à son instinct naturel.

Rousseau, Antisthène et Diogène font d'ailleurs tous trois l'éloge de la ville de Sparte qui, contrairement à Athènes, serait une cité d'hommes libres car non aliénés par l'art. Léonce Paquet se réfère à des écrits de Théon : « Antisthène, par exemple, qui était citoyen de l'Attique, s'étant rendu d'Athènes à Sparte, disait qu'il était passé du gynécée à l'appartement des hommes² ». Les propos attribués à Diogène de Sinope par Diogène Laërce rejoignent ceux d'Antisthène : « Je reviens de chez des hommes, et j'arrive chez des femmes³ ». Rousseau également loue les mérites de Sparte, qui a su bannir les arts de ses murs, et dénigre la cité d'Athènes, lieu de naissance de la tragédie, qui a créé les modèles de « tous les âges corrompus⁴ ».

La pensée rousseauiste et la philosophie cynique présentent d'autres points communs : toutes deux font l'éloge de la pauvreté et de la simplicité - Diogène « prétendait que l'amour de l'argent était la citadelle de tous les maux⁵ » - car richesse et réussite ne sont que des objectifs illusoire. Face à l'illusion, il faut privilégier l'action, *medium favori* des cyniques, et de Rousseau qui veut ancrer son discours dans la pratique, puisqu'il le termine par ces mots :

Voilà la véritable philosophie, sachons nous en contenter ; et sans envier la gloire de ces hommes célèbres qui s'immortalisent dans la république des lettres, tâchons de mettre entre eux

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, Paris, Flammarion, 1992, p. 31.

² Léonce Paquet, *Les Cyniques grecs, fragments et témoignages*, op. cit., p. 63.

³ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, op. cit., p. 28-29.

⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, op. cit., p. 37.

⁵ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, op. cit., p. 25.

et nous cette distinction glorieuse qu'on remarquait jadis entre deux grands peuples ; que l'un savait bien dire, et l'autre, bien faire¹.

Pourtant, les théories de Rousseau diffèrent de celles des cyniques : en effet, pour les cyniques grecs, l'illusion et l'hypocrisie sont mauvaises car elles oppressent les individus. Elles les forcent à jouer un rôle, elles diminuent donc la liberté dont ils peuvent jouir. Pour Rousseau en revanche, le problème de l'hypocrisie est qu'en les éloignant de l'état de nature, elle fait ressortir les vices et non les vertus des hommes. Ce n'est pas un manque de liberté qu'il regrette, mais bien une carence morale causée par l'organisation de la vie en société et les conventions qui la régissent.

Les cyniques eux prônent la désillusion : il faut détruire les illusions pour s'en libérer et, contre Platon, préférer la réalité à l'idée de réalité. Si l'illusion est critiquée, c'est donc au nom de ce que Nietzsche définit, dans *La Naissance de la tragédie* (1872), comme un « pessimisme de la force² », un pessimisme créateur, qui n'hésite pas à se heurter à la violence de l'existence pour en déduire la valeur.

Pourtant, la critique cynique de l'illusion semble connaître une exception avec le théâtre ; car si le théâtre est imitation, pour reprendre le vocabulaire aristotélicien, il n'est pas leurre, tromperie. L'illusion théâtrale est une illusion assumée, revendiquée, qui n'est donc pas trompeuse mais qui peut être créatrice, voire révélatrice.

b.4. Les pouvoirs du théâtre

Contrairement à Rousseau donc, le cynisme ne semble pas fondamentalement s'opposer à l'illusion ; il s'agit plutôt, comme l'écrit Michel Onfray, de « montrer les artifices³ » pour que les hommes n'en soient plus dupes. L'idéal cynique s'approche ainsi du satyre du chœur des tragédies antiques tel que le décrit Nietzsche :

Là en effet, l'image archétypale de l'homme était lavée de toutes les illusions de la civilisation ; là se dévoilait l'homme vrai, le satyre barbu en liesse de son dieu, devant qui l'homme civilisé se réduisait aux dimensions d'une mensongère caricature⁴.

¹ Jean-Jacques. Rousseau, *Discours sur les sciences et les arts*, op. cit., p. 55.

² Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad. P. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, 1977, p. 12.

³ Michel Onfray, *Cynismes*, op. cit., p. 94.

⁴ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 57.

La tragédie permet ainsi de dévoiler la véritable nature de l'homme. Nietzsche poursuit :

Si le chœur est un mur vivant dressé contre les assauts de la réalité, c'est parce que ce chœur – le chœur satyrique – renvoie une image plus vraie, plus réelle et plus complète de l'existence que ne le fait l'homme civilisé dans sa propension à se croire l'unique réalité. La sphère de la poésie n'est pas extérieure au monde, comme une impossible chimère sortie du cerveau d'un poète. Elle se veut exactement le contraire, l'expression sans fard de la vérité, et c'est précisément pour cette raison qu'elle doit rejeter au loin d'elle la parure mensongère de la prétendue réalité de l'homme civilisé¹.

Diogène n'est pas, comme Platon, fondamentalement opposé à l'illusion, au simulacre. Pour Platon, l'illusion est fondamentalement mauvaise, car elle éloigne les hommes de la vérité. Diogène en revanche, considère que l'illusion peut, lorsqu'elle ne trompe pas les hommes, être un moyen d'apprentissage. Ainsi l'illusion théâtrale, si elle n'aliène pas les spectateurs en leur faisant oublier la réalité, peut leur permettre de devenir meilleurs après la représentation. Il faut à nouveau recourir à l'anecdote pour apprendre que le théâtre avait un véritable pouvoir aux yeux des philosophes cyniques, que l'un d'entre eux, Cratès, avait d'ailleurs personnellement expérimenté.

Diogène Laërce rapporte ainsi l'histoire de Cratès, disciple de Diogène de Sinope, et de sa tardive conversion : « Il avait quarante ans au cours de la cent treizième olympiade. Antisthène dit que c'est pour avoir vu dans une tragédie Télèphe portant dans un corbillon une pauvre nourriture qu'il devient adepte de la secte cynique² ». Ce récit semble donc attester de l'influence que peut avoir une pièce sur un homme, pour le rendre meilleur. Le caractère théâtral des prises de parole de Diogène semble également aller dans le sens de cette idée que le simulacre peut être révélateur, soit de la réalité qu'il singe, et qu'il révèle par la caricature, soit d'une autre réalité, par analogie.

b.5. La tentation du théâtre

Pourtant Diogène reste méfiant à l'égard de l'art du théâtre : « Il appelait les concours en l'honneur de Dionysos de grands miracles de fous³ ». On peut donc s'interroger sur les raisons qui poussent Diogène le cynique à conspuer les fêtes

¹ *Id.*

² Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, *op. cit.*, p. 39-40.

³ *Ibid.*, p. 15.

dionysiaques. Sans doute faut-il y voir un rejet de l'aspect collectif de ces célébrations, de la communion qu'elles supposent, et donc de la perte d'individualité qui les accompagne. Pour Nietzsche en effet, le dionysiaque agit « comme la réalité d'une ivresse qui [...] ne tient pas compte de l'individu, mais qui cherche au contraire à anéantir toute individualité pour la délivrer en un sentiment mystique d'unité¹ ». Le dionysiaque est donc en un sens négation de l'individu, puisqu'il célèbre la communauté.

Or la philosophie cynique est méfiante vis-à-vis de la communauté, qui souvent est synonyme de société, donc de règles de vie faussées. Cependant ce rejet de l'aspect communautaire n'est pas suffisant pour expliquer la méfiance de Diogène à l'égard des fêtes dionysiaques. En effet, la communion dionysiaque est, comme l'écrit Nietzsche, proche de « l'ivresse » – une ivresse qui est telle que la décrit Peter Szondi, dans la *Théorie du drame moderne*, « le partage de la solitude de l'autre, la réception de la solitude individuelle dans la solitude collective qui se constitue² ». La communauté ne semble donc pas en mesure d'imposer ses règles à l'individu dans un état qui tient ainsi de la transe. Les règles sociales sont intrinsèquement transgressées par l'état dionysiaque qui, malgré son aspect communautaire, laisse libre l'individu qui communit avec ses semblables grâce à un retour à l'état primaire, naturel, et non à des règles imposées.

C'est donc plus certainement de la folie dionysiaque que Diogène de Sinope se méfie. Perdre sa lucidité, se laisser submerger par l'oubli de soi ; c'est la « possession », telle que la décrit Nietzsche, « condition préalable de tout art dramatique³ ». Nietzsche reconnaît lui aussi cette folie que suppose le spectacle dionysiaque. Il utilise d'ailleurs une expression voisine de celle de Diogène, faisant, quant à lui, lui l'éloge « des fous de Dionysos⁴ ». Pourtant, malgré ce risque de perdre sa conscience de soi dans un processus de désindividuation, Diogène et d'autres philosophes cyniques après lui, à commencer par Cratès qui l'a expérimenté, sont

¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 32.

² Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 34.

³ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 60.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

conscients de l'intérêt que peut avoir le théâtre, car il peut constituer un formidable outil de persuasion.

Diogène tente donc, malgré ses propres réticences, d'utiliser l'outil que peut être la scène, de manière cette fois formelle, non plus en transformant ses discours en spectacles mais en écrivant des pièces. Selon Diogène Laërce, et bien que la paternité de ces œuvres soit parfois contestée, il aurait écrit sept tragédies : *Hélène*, *Thyeste*, *Héraclès*, *Achille*, *Médée*, *Chrysippe*, et *Œdipe*, dont les textes se sont perdus. Il est donc impossible de proposer une quelconque analyse de ces œuvres. Tout au plus peut-on supposer, au regard de ce que l'on sait de la philosophie cynique, que ces textes sont autant de discours sur l'idée même de spectacle, d'illusion qui détourne de la réalité. Ainsi le spectacle cynique serait métaspectaculaire, au sens où il porte en lui-même un discours critique sur le spectacle.

b.6. Ambiguïtés cyniques

La doctrine cynique semble par conséquent être ouverte aux paradoxes, fustigeant l'illusion en écrivant du théâtre, décrivant la société en vivant au sein de la cité. Des fragments de philosophie cynique qui nous sont parvenus, il est donc difficile d'établir un véritable système cohérent. D'autant que les philosophes cyniques apparaissent plus comme des personnalités fortes partageant des idées communes que comme des philosophes enseignant leur doctrine à des disciples. Antisthène a ainsi cherché à faire fuir Diogène, qui voulait devenir son élève, avant de se résigner, face à la détermination de ce dernier, à accepter sa présence. Il n'y a donc pas à proprement parler d'école cynique, organisée de façon à transmettre un savoir ou une pensée.

Cette absence d'organisation formelle est en adéquation avec la pensée cynique ; pourtant, ce manque a contribué à rendre la philosophie cynique à la fois plus complexe et plus floue. Dès l'Antiquité, le terme cynique s'applique à des individus fort différents. Diogène Laërce évoque ainsi la figure de Ménippe, philosophe cynique dont le caractère semble se rapprocher du cynique contemporain.

Ce dernier en effet était un cupide usurier, qui vivait en faisant du prêt sur gage. Cependant, ruiné, il se pendit¹. Son intérêt pour les biens matériels semble donc en contradiction avec le détachement prôné par Antisthène et surtout par Diogène. Diogène de Sinope, qui vivait dans le dénuement, fustigeait la richesse, qui n'était pour lui qu'une illusion supplémentaire.

Ainsi le matérialisme cynique, qui était attachement aux choses concrètes car ce sont les seuls dont l'existence est avérée, se confond déjà avec un matérialisme plus vil, et en un sens plus contemporain, défini comme un état d'esprit caractérisé par la recherche des jouissances et des biens matériels. Mais entre ces deux formes de matérialisme, il est parfois difficile de faire une distinction. Ce manque de clarté dans la définition de la doctrine cynique est à l'origine de la confusion qui règne aujourd'hui lorsque l'on emploie le mot cynique.

Des courants philosophiques de l'Antiquité grecque, le cynisme est en effet l'un de ceux dont l'époque actuelle aura retenu le nom. Ainsi n'est-il pas rare de voir le mot emprunté par des contemporains dans des contextes divers, soit qu'on le dénonce comme une attitude froide et dénuée d'humanité, soit que l'on s'en revendique, comme conception du monde qui permettrait de le regarder avec lucidité. Déjà la pensée que ce mot recouvrait à l'époque antique remettait en cause des principes fondamentaux de l'esthétique théâtrale, en mettant l'accent sur l'individualité de l'homme plutôt que sur l'union collective du public, en rejetant toute référence aux sentiments et en combattant le principe d'illusion. La confusion qui règne aujourd'hui lorsque l'on évoque le cynisme, que l'on fasse référence à la philosophie antique ou au comportement contemporain, ne fait qu'accroître le défi esthétique et dramaturgique que semble constituer la recrudescence de la représentation de cyniques dans les textes et sur les scènes.

¹ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, op. cit., p. 46.

2. Approche du cynisme contemporain

a. De la philosophie cynique au cynisme contemporain

Depuis l'Antiquité en effet, le sens du mot cynisme a été largement détourné. Le même phénomène a eu lieu à propos de plusieurs courants philosophiques antiques ; dans le cas du cynisme, cette dérivation du sens peut s'expliquer par une mauvaise compréhension de certains principes de la philosophie cynique, tel le matérialisme, évoqué précédemment.

On peut aussi déduire que la confusion actuelle qui règne autour du mot cynisme vient du renversement des valeurs que prônait cette philosophie dans l'Antiquité. Il faut pourtant distinguer ce renversement des valeurs, qui doit se faire au profit de l'instauration d'un nouveau système de valeurs hiérarchisées selon leur authenticité, de la subordination de toute valeur à son intérêt personnel à laquelle se livre le cynique contemporain. Les cyniques grecs n'étaient en effet pas dénués de morale ; ou plutôt, refusant une morale qui n'était pour eux qu'élévation de la *doxa* en dogme, ils suivaient une éthique qui leur était propre. Antisthène affirme ainsi, bien loin des cyniques d'aujourd'hui, qu' « il faut prendre pour alliés ceux qui ont l'âme noble et juste¹ ». C'est la noblesse d'âme ou vertu, qui, plus que la richesse ou tout autre rapport fondé sur une illusion sociale, doit être la valeur à l'origine du comportement cynique. En effet, la philosophie cynique tend, comme toutes les philosophies antiques, à proposer un programme concret pour accéder au bonheur. Or pour Antisthène, « la vertu suffit à donner le bonheur² ». Cependant, être vertueux ne s'apparente pas à respecter les lois établies. Cela peut être le cas, lorsque la loi sociale est en adéquation avec la loi naturelle de l'homme, mais Antisthène précise, comme déjà souligné, que « le sage ne vit pas d'après les lois de sa patrie, mais d'après la vertu³ ».

Ce renversement des valeurs auquel se livrent les philosophes cyniques a été à l'origine du glissement sémantique du mot. Le cynique serait ainsi prêt à « vendre

¹ Diogène Laërce, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, op. cit., p. 10.

² *Id.*

³ *Id.*

père et mère », selon l'expression consacrée, pour satisfaire son intérêt personnel. Diogène de Sinope au contraire, s'en prend à « un jeune homme qui méprisait son père : “N’as-tu pas honte de mépriser celui grâce à qui tu as le pouvoir de mépriser¹ ?” ». Il n'est donc pas question de « mépriser » le lien familial, car il s'agit là pour Diogène d'un lien naturel, non perverti par la société, mais plutôt de le subordonner à d'autres valeurs. Antisthène déclare ainsi qu' « il faut estimer un homme de bien plus qu'un parent² ». La nouvelle échelle des valeurs érigée par les cyniques grecs n'est donc pas, loin s'en faut, l'immoralisme des cyniques contemporains.

Comme le rapportent Jean-Paul Jouary et Arnaud Spire dans *Servitudes et grandeurs du cynisme*, la langue allemande distingue ainsi la philosophie antique du cynisme contemporain. La première correspond au terme *kynismus*, alors que la déclinaison contemporaine du cynisme se dit *zynismus*³. En France pourtant, peu d'ouvrages sont consacrés à la question du cynisme contemporain. Une transposition française du *kynismus* en « kunisme » a été mise au point lors de la traduction de l'ouvrage de Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, cependant elle reste peu usitée. En effet, le plus souvent, l'usage du mot « cynisme » est péjoratif. Selon l'opinion communément répandue, est cynique celui qui ne croit plus en rien, qui n'a aucune valeur morale. S'en suit alors une vaste confusion : celui qui est cynique peut être ou blasé ou aigri, désabusé, ou bien encore nihiliste. Bien des termes pour recouvrir – non plus une philosophie – un état d'esprit, une mentalité qui serait celle de l'époque, une mentalité postmoderne résultant des bouleversements connus par l'Occident au cours des deux derniers siècles.

b. Définition du cynisme moderne et contemporain

Ce que l'on appelle cynisme à l'époque contemporaine est donc bien éloigné de l'attitude adoptée par Antisthène ou Diogène de Sinope. Le cynisme « vulgaire »,

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 11.

³ Jean-Paul Jouary, Arnaud Spire, *Servitudes et grandeurs du cynisme*, Saint-Laurent, Québec, Editions Fides, 1997, p. 24.

tel que le nomme Michel Onfray, consiste en la « subordination exclusive de l'action à l'efficacité, à la réussite, sans qu'aucune autre considération soit admise à jouer un rôle¹ ». Alors que la philosophie cynique subordonne toute action à son authenticité, à sa correspondance avec le caractère véritable et naturel de l'individu, le cynisme contemporain doit donc se comprendre comme un mécanisme d'action pour lequel seul importe le résultat final : « La fin justifie les moyens. Au nom du réalisme, on rejette du côté du rêve et de l'utopie tout ce qui invite à intercaler entre le résultat et la méthode un quelconque souci éthique² ». Le cynisme serait donc une attitude pragmatique dénuée de morale, teintée d'individualisme. En effet le cynique contemporain agit en fonction de ses propres désirs ; en cela, il se rapproche de Diogène de Sinope. Cyniques antiques et contemporains sont animés par la même volonté d'assouvir leurs désirs, en passant outre la morale si nécessaire. La philosophie cynique antique, cependant, différencie les désirs authentiques, qui sont des nécessités naturelles, de désirs faux, créés par la vie en société, telle la soif de pouvoir ou d'argent.

L'usage péjoratif du terme « cynique » n'est toutefois pas une spécificité de la fin du XX^e siècle. Joris-Karl Huysmans utilisait déjà ce mot en 1891 dans *Là-bas*, alors que l'auteur, avant sa conversion au catholicisme, déplorait l'état de la société contemporaine :

– Sans approfondir ces questions sur lesquelles on pourrait discuter pendant des ans, j'admire, s'écria Durtal, la placidité de cette utopie qui s'imagine que l'homme est perfectible ! – Mais non, à la fin, la créature humaine est née égoïste, abusive, vile. Regardez donc autour de vous et voyez ! Une lutte incessante, une société cynique et féroce, les pauvres, les humbles, hués, pillés par les bourgeois enrichis, par les viandards ! Partout le triomphe des scélérats ou des médiocres, partout l'apothéose des gredins de la politique et des banques ! Et vous croyez qu'on remontera un courant pareil ? Non, jamais, l'homme n'a changé ; son âme purulait au temps de la genèse, elle n'est, à l'heure actuelle, ni moins tuméfiée, ni moins fétide. La forme seule de ses péchés varie ; le progrès c'est l'hypocrisie qui raffine les vices³ !

Dans ce bref extrait figurent certains termes encore associés au cynisme à l'époque actuelle. Déjà, le cynisme est le fait des « gredins de la politique et des banques ». C'est en effet lorsqu'il est question de politique, au sens vulgaire du terme, et d'économie, qu'il est le plus souvent question de cynisme aujourd'hui. Tel personnage politique ou du monde de la finance est qualifié de cynique lorsqu'il

¹ Michel Onfray, *Cynismes*, *op. cit.*, p. 153.

² *Id.*

³ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas* (1891), Paris, Garnier Flammarion, 1978, p. 264.

n'accorde d'importance qu'à son intérêt personnel, au détriment de l'intérêt général, et au mépris même de l'individu. Il serait, en quelque sorte, sans pitié.

Le nom « cynique » est ainsi souvent repris par des personnes – commentateurs ou acteurs de l'actualité la plupart du temps – émettant un jugement sur un fait ou un individu, et en ce sens il tient lieu d'insulte. Cette définition du cynisme contemporain semble néanmoins incomplète, car le mot peut également avoir une valeur neutre, voire méliorative, dans des contextes différents.

c. Le cynisme, une attitude équivoque

Après avoir observé le sens contemporain le plus courant du terme « cynique », il semble effectivement nécessaire d'insister sur le caractère équivoque de ce terme. Si lorsque l'on évoque des faits d'actualité ou des phénomènes de société sa valeur péjorative semble patente, il faut néanmoins remarquer que dans d'autres contextes le cynisme peut être apprécié comme une vertu. Le mot peut ainsi revêtir un troisième sens, s'éloignant à la fois du contemporain individualiste et du philosophe grec, pour désigner une personne qui porte sur le monde un regard lucide et acerbe. On peut y voir des accointances avec la philosophie de Diogène ; ce cynisme lucide partage en effet avec la philosophie grecque le même projet de ne pas se voiler d'illusions.

Ainsi ceux qui se revendiquent cyniques se décrivent plus volontiers comme des gens clairvoyants que comme des individus dénués de morale. Cette clairvoyance leur permettrait d'établir une nouvelle échelle de valeurs, plus juste car libérée d'espairs infondés. Néanmoins cette hiérarchisation des valeurs reste problématique dans son élaboration : sans espoir, sans illusion, il apparaît difficile d'accorder de l'importance aux choses, et l'on peut sombrer dans un relativisme permanent qui ôte toute valeur à l'existence dans son ensemble. Il faut pourtant différencier ce nihilisme, ce pessimisme noir de la lucidité cynique, selon le critère de permanence de la pensée. En effet, le cynisme semble acceptable lorsqu'il est occasionnel, temporaire, partiel. Ce critère se retrouve dans la langue française : alors que dire d'un individu qu'il est

cynique sonne bien souvent comme un reproche, on appréciera l'humour cynique d'un autre. Le cynisme peut donc surgir par trait, tel un éclair de lucidité ; il n'est accepté qu'à cette condition de ne pas être un système de pensée global, au contraire de la philosophie grecque qui réclamait un engagement total.

Rien d'étonnant dès lors que le domaine dans lequel le cynisme semble le plus apprécié soit celui de l'humour. Le cynisme, dans son acception antique ou contemporaine, apparaît comme une philosophie trop extrême pour être véritablement acceptée socialement. Il est donc apprécié sous forme d'humour, lorsqu'il n'est pas à prendre au sérieux : c'est l'humour noir, le second degré, et surtout l'ironie, procédé qui consiste à produire un décalage évident entre un discours et la réalité qu'il est censé recouvrir pour produire un effet précis.

A l'origine, l'ironie est une méthode utilisée par Socrate, maître d'Antisthène. Socrate, dans ses dialogues avec d'autres philosophes, retranscrits par Platon, fait ainsi semblant de ne pas avoir d'opinion propre, pour pousser ses interlocuteurs à exposer leurs points de vue respectifs, et pouvoir ensuite en démontrer les contradictions ou les dérives. En questionnant ses adversaires, Socrate montre que leurs raisonnements sont faux, c'est-à-dire en décalage avec la réalité. Il ne procède pas autrement dans le *Banquet* par exemple, lorsqu'il martèle de questions Agathon suite au discours de ce dernier, pour mettre en lumière ses contradictions, et avant même de commencer sa propre intervention¹. Ce procédé de l'ironie permet donc de porter un regard lucide sur le monde ; or c'est précisément le projet du cynique, qui veut pouvoir juger librement des choses et de leur valeur, sans tenir compte de l'importance qu'on leur accorde traditionnellement.

En cela, cynisme et ironie ont le même projet de dévoiler le monde. De fait, et dans sa globalité, le travail du philosophe cynique se borne à démontrer l'ironie de l'existence : dégager les vies des normes sociales factices qui les régissent, ce n'est rien d'autre que mettre en évidence le décalage entre le discours constitué par ces règles et la réalité naturelle de l'individu. Pourtant, les cyniques grecs n'ont pas utilisé l'ironie pour démontrer la véracité de leur pensée. Cette méthode consiste en effet en partie à avancer masqué, à cacher à son interlocuteur sa propre opinion, ce qui ne

¹ Cf. Platon, *Le Banquet*, Paris, Flammarion, 1998, p. 123-136.

correspond pas à l'idéal de transparence cynique. Le cynique contemporain au contraire se montre souvent ironique. Il utilise l'ironie afin de souligner une faiblesse chez l'adversaire.

Toutefois, l'ironie n'est pas un procédé anodin. Elle questionne en effet la réalité, en s'attaquant directement à elle. Cette utilisation de l'ironie comme méthode cynique peut alors se comprendre comme une remise en question du monde, comme une marque de scepticisme à son égard.

d. Un scepticisme post-moderne

Le scepticisme est un trait caractéristique du cynique dès l'Antiquité. Pour celui qui cherche à entrevoir la véritable nature humaine, il semble logique de s'interroger sur l'essence de cette nature, et de se demander ce qui en fait partie ou non. Pourtant, comme le souligne Marie-Odile Goulet-Cazé, Diogène, « malgré sa lucidité extrême, ne cède pas à un accès de scepticisme et de découragement qui l'amènerait à renoncer au bonheur¹ ». Le scepticisme du philosophe cynique doit donc se lire comme une incrédulité face au monde qui l'entoure. A l'époque contemporaine cette incrédulité devient problématique car il devient complexe d'y répondre de façon définitive.

En réaction à la problématisation de la légitimation des savoirs dans les sociétés postmodernes, décrite par Jean-François Lyotard², l'incrédulité s'accroît, et les individus sont en proie à des « accès de scepticisme et de découragement » que les premiers philosophes cyniques n'avaient pas à surmonter. Ce sentiment peut être lié au processus de la modernité tel que l'entend Peter Sloterdijk et comme l'explique Jacques Rancière, comme « processus d'antigravitation » : « la vie aurait perdu beaucoup de sa gravité d'antan, en entendant par là sa charge de souffrance, d'âpreté et de misère, et avec elle son poids de réalité³ ». Avec le progrès technique et social,

¹ Marie-Odile Goulet-Cazé, Avant-propos in Léonce Paquet, *Les Cyniques grecs, fragments et témoignages*, op. cit., p. 15.

² Cf. Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.

³ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 36.

on assiste effectivement à un rejet de l'idée générale de lourdeur, de pesanteur, au profit de la légèreté : non seulement l'homme peut quitter la terre et littéralement s'affranchir de la gravité physique en s'envolant dans les airs, mais il peut aussi croire, de manière tout autant artificielle, qu'il lui est facile de vivre. En partie libéré des contingences matérielles, l'individu finit ainsi par oublier qu'il leur demeure néanmoins soumis.

Le découragement qui suit la complexification du savoir, et de son processus de légitimation, s'inscrit également dans ce phénomène, puisqu'il concourt à stopper les recherches dans des domaines où le savoir ne peut plus être légitimé de façon traditionnelle, et favorise au contraire l'intérêt envers des matières moins directement essentielles, mais où l'on peut encore trouver des certitudes. Paradoxalement donc, l'abondance d'informations nuit à la qualité du savoir. Le scepticisme vigilant devient une oppression qui met l'individu face à l'impossibilité de la connaissance.

Le cynisme de l'époque contemporaine peut donc en ce sens répondre à un impératif de légèreté, fruit de la complexification du savoir mais aussi d'une complexification du monde et des rapports entre les individus depuis la fin du XIX^e siècle. En niant la valeur de toute chose dans l'absolu au nom de ce besoin de légèreté, le cynisme contemporain réduit la valeur des choses à leur importance contextuelle.

e. Cynisme et société du spectacle

Ce qui semble résulter de cette brève étude du cynisme contemporain, c'est son caractère profondément superficiel. Pour analyser cette superficialité, il faut recourir à l'ouvrage de Guy Debord, *La Société du spectacle* (1967), et à l'interprétation qu'en donne Jacques Rancière :

Quelle est en effet l'essence du spectacle ? C'est l'extériorité. Le spectacle est le règne de la vision, et la vision est extériorité, c'est-à-dire dépossession de soi. La maladie de l'homme spectateur peut se résumer en une brève formule : « Plus il contemple, moins il est¹ ».

¹ *Ibid.*, p. 12.

Le spectacle au sens debordien du terme est ainsi au fondement du cynisme contemporain, qui rejette la vérité pour laisser libre cours aux envies et aux désirs illusoires. Il existe donc une contradiction essentielle entre le cynisme contemporain et la philosophie cynique, pour qui la vérité et la vertu sont les seuls moyens de parvenir au bonheur. Le spectacle, analysé selon ces critères, n'est rien d'autre qu'une aliénation à laquelle se soumettent les hommes, « dépossession de soi » selon les termes de Jacques Rancière. Les individus, en séparant apparence et vérité, se séparent d'une partie d'eux-mêmes.

Toutefois, ce que Debord critique, ce n'est pas l'apparence en soi, c'est la primauté de l'apparence au détriment de la vérité : « Le spectacle est l'affirmation de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence ¹ ». Jacques Rancière poursuit également son explication : « La contemplation que Debord dénonce, c'est la contemplation de l'apparence séparée de sa vérité, c'est le spectacle de souffrance produit par cette séparation ² ». La philosophie cynique prône au contraire une vie simple, dans laquelle les apparences correspondent à la vérité ; elle est donc union dans la réalité, à l'inverse du cynisme contemporain qui, à l'instar du spectacle, sépare, déchire les individus et leur présente une réalité illusoire.

Evoquant successivement « spectacle » et « représentation », le vocabulaire debordien fait directement appel au champ lexical du théâtre. Il serait cependant simpliste de transposer les critiques de Debord à l'égard de la société du spectacle au théâtre en tant que tel. La relation de Guy Debord au spectacle théâtral peut être mise en parallèle avec celle qu'entretenaient les cyniques grecs avec le théâtre antique : si certains principes philosophiques peuvent sembler en contradiction avec l'idée de représentation théâtrale, les philosophes ne s'opposent pas au théâtre car il ne prétend pas se substituer à la vie. En assumant son statut de représentation fictive, le théâtre désamorce de fait les critiques platoniciennes de la représentation et de ses dangers. Ce portrait de Guy Debord en nouveau cynique prend tout son sens lorsque l'on étudie la vie du philosophe, notamment sa relation à l'alcool, qu'il définit lui-même comme constitutive de son œuvre :

¹ Guy Debord, *La Société du spectacle*, (1967), Paris, Gallimard, 1992, p. 19.

² Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 13.

Quoique ayant beaucoup lu, j'ai bu davantage. J'ai écrit beaucoup moins que la plupart des gens qui écrivent; mais j'ai bu beaucoup plus que la plupart des gens qui boivent. [...] On conçoit que tout cela m'a laissé bien peu de temps pour écrire, et c'est justement ce qui convient : l'écriture doit rester rare, puisque avant de trouver l'excellent il faut avoir bu longtemps¹.

Geneviève Boucher et Pascal Brissette citent cet extrait dans un numéro de la revue CONTEXTES, et proposent l'interprétation suivante de l'alcoolisme debordien :

Il s'agit d'un alcool au contraire démythifiant, tourné contre la sacralité de l'inspiration et l'establishment ; un alcool qui s'intègre, non sans dérision, à la posture d'un écrivain asocial et malheureux qui trouve l'« excellent » dans le refus des bienséances. C'est l'alcool pris avec habitude et résolution, consommé à la fois comme un moyen de distiller l'écriture et de se distinguer par le refus de la bonne conduite².

Pour Guy Debord, l'alcool est un moyen de transgresser les conventions sociales. Ce n'est pas l'ivresse qu'il recherche en buvant, bien au contraire : l'alcool lui permet de se rapprocher de l'excellent car il permet de s'affranchir des contingences sociales, et donc de se rapprocher d'un état plus authentique. Debord, en somme, semble avoir fait sienne la célèbre locution latine, *in vino veritas*. La démarche est similaire à celle des philosophes cyniques de l'Antiquité, quoique pour ces derniers l'ébriété ne fût pas un moyen de libération. Debord apparaît donc comme un nouveau cynique, qui pointe les dangers du spectacle lorsque celui-ci se présente comme l'unique réalité, comme une apparence seule déconnectée de la vérité.

¹ Guy Debord, *Panegyrique, tome premier* (1989), Paris, Gallimard, 1993, p. 42 et 45.

² Geneviève Boucher, Pascal Brissette, « De l'alcool à l'écriture, et *vice versa* », *CONTEXTES* [En ligne], n°6 | septembre 2009, mis en ligne le 25 septembre 2009, consulté le 31 janvier 2012. URL : <http://contextes.revues.org/index4455.html>

3. Manifestations du cynisme dans le théâtre contemporain

a. Cynisme et théâtre aujourd'hui

Sous les diverses formes décrites précédemment, le cynisme est omniprésent dans la société contemporaine, qu'il soit apprécié, qu'il fasse rire ou qu'il soit dénoncé. La création théâtrale contemporaine se fait le reflet de cette tendance, et propose régulièrement aux spectateurs des œuvres qui font référence plus ou moins directement à une ou plusieurs formes de cynisme. La figure des cyniques, d'Antisthène ou de Diogène de Sinope, sont notamment mises en avant à plusieurs reprises, qu'il s'agisse du domaine de la production (« Diogène Productions » est une entreprise qui organise des tournées de spectacles d'humour, « Antisthène » est une société de production revendiquant une « production audacieuse de spectacles engagés¹ »), ou des spectacles eux-mêmes (*Diogène le cynique* est une comédie écrite par Jacques Rampal en 2004, *La Sagesse du chien*, une pièce de Jean-Paul Jouary, écrite en 2013). Plus largement, c'est l'image du chien qui est souvent utilisée par le théâtre : citons par exemple la compagnie des Chiens de Navarre, ou encore le *Combat de nègre et de chiens* (1989) de Bernard-Marie Koltès. Sans doute la plus marquante des scènes théâtrales « canines » du début du XX^e siècle est-elle celle qui ouvre le spectacle *Inferno*, de Romeo Castellucci, d'après la *Divine comédie* de Dante, créé en juillet 2008 dans la cour d'honneur du Palais des Papes d'Avignon, durant laquelle des maîtres chiens attachent au bord du plateau plus d'une dizaine de chiens féroces, aboyant sans cesse de façon menaçante. Entre sur le plateau le metteur en scène, qui se présente au public, avant de revêtir un équipement de protection. Les maîtres chiens lâchent alors plusieurs bêtes, qui se ruent sur Romeo Castellucci pour le mordre.

Par-delà son aspect anecdotique, cette récurrence d'un vocabulaire cynique permet de constater l'intérêt particulier porté à ce courant de pensée. D'autant que ces références évidentes côtoient d'autres évocations de ce que peut être le cynisme.

¹ <https://www.antisthene.fr>, consulté le 28 septembre 2018.

Dans les textes de théâtre et dans les textes théoriques sur le théâtre, la question du cynisme est souvent abordée, directement ou non. Lorsque Krystian Lupa déclare qu'il « éprouve un plaisir fou à décomposer ces normes qui nous régissent¹ », il s'inscrit dans la continuité de Diogène de Sinope qui s'amusait à gazouiller sur une place publique pour justement « décomposer » des normes de son époque. Lorsque David Lescot écrit une pièce intitulée *Le Système de Ponzi* (2012) en référence à Charles Ponzi, escroc du début du XX^e siècle qui a inspiré Bernard Madoff, il traite bien de cette forme de cynisme moderne qui consiste à n'accorder de valeur qu'à l'argent. Les exemples sont multiples, et le théâtre n'est pas le seul domaine artistique où le cynisme est mis en scène. La littérature ou les arts plastiques contemporains s'intéressent également au thème du cynisme. Mais l'apparition récente au théâtre d'un type de personnages, que l'on peut dire désabusés autant qu'intéressés, et de situations peignant un monde froid et brutal, mérite d'être étudiée car elle soulève de nouveaux questionnements quant aux rapports entre cynisme et dramaturgie contemporaine, renouvelant par là même les relations de l'auteur et du spectateur à la scène et au monde.

D'un côté, la surreprésentation du cynisme, dans l'acception contemporaine du terme, trahit une remise en cause profonde du rôle du théâtre, qui peine à trouver sa place dans le monde contemporain. Alors que le monde est devenu si complexe qu'il est presque impossible d'avoir une opinion clairement définie à son propos, le cynisme apparaît comme une manifestation de ce malaise. Le théâtre doit traditionnellement porter un discours sur le monde, puisqu'il est essentiellement imitation du monde. La représentation est un prisme par lequel le spectateur voit le réel. Quelle que soit la vision résultant de ce prisme, la représentation est interprétation de la réalité. Le cynique moderne, lui, refuse justement toute interprétation de la réalité car il est superficiel : elle lui semble vaine, car pour lui tout n'est qu'apparence. Montrer sur scène un personnage cynique est toutefois significatif. Résultant d'une évolution à la fois historique et dramaturgique, la figure du personnage cynique contemporain, qui par son rejet de toute valeur correspond à la

¹ Krystian Lupa, propos recueillis par Fabienne Darge, in *Le Monde*, 14 janvier 2012, https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/01/13/krystian-lupa-j-eprouve-un-plaisir-fou-a-decomposer-ces-normes-qui-nous-regissent_1629389_3246.html?xtmc=lupa&xtr=47, consulté le 7 novembre 2012.

négarion du politique, apparaît comme un détour contemporain pour traiter du réel. Les pièces où interviennent des personnages cyniques sont encore autant de discours sur l'état du monde.

D'un autre côté, la version moderne du cynisme antique et le théâtre semblent d'abord s'inscrire dans deux logiques opposées : alors que le cynique refuse conventions et illusions, le théâtre passe par l'illusion pour représenter la réalité aux yeux du public. Toutefois, la suprématie de la réalité comme élément central de la réflexion, comme ultime référent, réunit paradoxalement philosophie cynique et théâtre. Pour réfléchir efficacement sur la place et le rôle du cynisme dans le théâtre contemporain, il convient donc d'en étudier les deux principales formes, le cynisme – ou kunisme – comme modernisation de la philosophie antique, et le cynisme « vulgaire » contemporain, ainsi que les liens qu'elles entretiennent entre elles.

b. Le cynisme contemporain dans l'évolution de la dramaturgie

La multiplication de personnages et de situations empreints de cynisme semble également suivre la crise du drame théorisée par Peter Szondi. Le cynisme vulgaire est une marque de la nouvelle impossibilité du dialogue dans les écritures dramatiques, qui confine au repli sur soi. Dans la *Théorie du drame moderne*, Peter Szondi analyse les difficultés successives auxquelles se heurtent les personnages pour dialoguer entre eux. Fruit de cette remise en cause du dialogue théâtral, le cynisme correspond non plus à un dialogue tenu en échec, mais à un rejet total du dialogue véritable au profit de la superficialité, caractéristique du cynisme vulgaire, par opposition au cynisme philosophique : c'est le bavardage, qui ne contient plus que des propos anodins. Il n'y a plus de tentative de dialogue interpersonnel ; c'est la relation problématique, en l'occurrence parce que superficielle, de l'individu au monde qui l'entoure qui est l'objet de la pièce. Le personnage cynique nie l'individualité des autres, pour se concentrer sur lui-même, et sur les moyens qu'il peut employer pour obtenir ce qu'il souhaite.

Pourtant, les pièces qui mettent en scène des situations ou des personnages cyniques ne peuvent relever d'une dramaturgie de l'intime, car elles s'appuient sur l'incompréhension du rapport au monde, non sur la compréhension de l'individu. Le cynisme au théâtre se comprend donc comme la constatation du repli sur soi, non comme son exploration.

La crise du drame, causée par l'introduction d'éléments épiques dans l'écriture, a également provoqué la crise de l'illusion dramatique. Le drame est traditionnellement absolu car il se suffit à lui-même, excluant toute référence extérieure. Privé de son caractère absolu par la complexification des relations interhumaines et de là du dialogue qui, problématique, ne peut plus être autonome, le drame ne peut plus produire d'illusion. A l'illusion créée par l'absolu du drame se substitue alors l'illusion des apparences, à laquelle adhère le cynique contemporain. Mais en mettant en évidence l'imposture, la dramaturgie la dénonce et en annule l'effet ; le théâtre devient non-illusionniste.

La multiplication des références au cynisme sur les scènes et dans les textes peut ainsi s'entendre comme une réponse apportée à la révolution dramaturgique qu'a opérée Brecht en théorisant un théâtre épique, c'est-à-dire non-illusionniste. En effet, après avoir été montrée en exemple, la dramaturgie brechtienne a été critiquée car son principe de fonctionnement est fondé sur la collectivité, et non sur l'individu, au risque de gommer la subjectivité des personnages. Le théâtre de Brecht est fait de paraboles : en voyant la représentation d'une histoire que vivent des personnages, le public doit en tirer des conclusions en ce qui concerne sa propre histoire. Ce n'est pas le caractère propre d'un personnage qui est le moteur de l'action chez Brecht, mais les conditions dans lesquelles le personnage évolue.

Au contraire le cynisme, que l'on fasse référence à la philosophie antique ou au comportement contemporain, consiste à placer l'individu au centre de la réflexion. Le cynique cherche à se contrôler lui-même, et à prendre le dessus sur les conditions extérieures qui peuvent l'influencer. Ainsi la place du cynisme sur la scène contemporaine peut aussi apparaître comme une réponse à l'effacement de l'individualité qu'a propagé le théâtre épique de Brecht, plus proche de la vision du

drame proposée par Hegel. Hegel considérait en effet que le personnage, élément dramatique central, devait s'engager dans un conflit du fait de son caractère, qui déterminait ses actions et se forgeait en opposition à un autre personnage ou à une situation. Le caractère du personnage cynique s'affirme ainsi face aux contingences extérieures auxquelles il est confronté, en faisant un nouvel avatar du caractère ferme hégélien.

c. L'esthétique du cynisme : redéfinition des missions du théâtre, entre tradition et modernité

Cependant, si elle résulte en partie d'une évolution dramaturgique, la multiplication des représentations du cynisme sur les scènes contemporaines doit également être comprise comme une tentative de réponse à de nouvelles missions attribuées au théâtre, et aussi à de nouvelles attentes de la part des spectateurs. Gérard Noiriél explique dans *Histoire, théâtre, politique* (2009), comment « la relation entre les deux missions traditionnelles du théâtre, divertir et instruire, commence [...] à être redéfinie¹ ». Le rôle didactique du théâtre est remis en question : la scène ne doit plus tant apporter une vérité aux spectateurs que leur proposer le point de vue personnel de l'artiste sur le monde. En effet, les artistes ne peuvent plus proposer un point de vue universel, car un tel point de vue n'existe plus. Stéphane Braunschweig déclare ainsi : « Le public nous convoque pour que nous lui parlions du monde. Mais il n'y a plus d'image globale et cohérente de ce monde que nous ne savons pas représenter² ».

Il s'agit donc de traiter du monde localement, partiellement, et non plus globalement. La parabole, qui se proposait de tirer des conclusions générales d'une situation particulière, est dépassée car chaque situation est devenue unique. Le théâtre de Brecht, celui de Sartre, étaient porteurs d'espoir : leurs pièces avaient pour but d'inciter les spectateurs à la réflexion, puis à l'action. Mais ces espoirs ont été déçus ; si le théâtre épique brechtien a renouvelé le rapport du public à la représentation, il n'a pas réussi à susciter de réflexion politique comme son auteur le souhaitait. Face au

¹ Gérard. Noiriél, *Histoire théâtre politique*, Paris, Agone, 2009, p. 79.

² Cité par Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000, p. 137

constat de son impuissance, le théâtre a délaissé sa vision macroscopique pour se focaliser, plus modestement, sur le particulier, et donc entre autres sur le cynisme, puisqu'il s'agit là d'une attitude purement individuelle, qui peut cependant avoir des incidences sur la société.

L'importance nouvelle accordée au cynisme dans le théâtre met ainsi en question l'impuissance qui semble être sienne face à la réalité. Car c'est bien la relation du théâtre au réel que met en jeu le cynisme. Plus encore que dans les textes et sur les scènes, c'est dans les esprits que le cynisme s'est insinué, obligeant à repenser le théâtre en fonction d'un nouveau public qui ne croit plus aux utopies d'antan. Malgré le ressort comique qu'il peut contenir, le cynisme est aussi synonyme d'amertume, de désespoir et d'aigreur. La question qui se pose dès lors est celle de l'incitation à la création artistique ; il faut savoir pourquoi un artiste porte sur scène une telle posture, et s'il s'agit là d'un choix étudié ou inconscient. Dans un même temps une interrogation survient, en écho à la première, du côté de la réception : quel plaisir le spectateur de théâtre peut-il retirer de cette vision ?

Bien que cette esthétique du cynisme soit un phénomène contemporain, elle est le fruit d'une évolution historique de l'esthétique théâtrale qui remonte à l'Antiquité ; dans cette histoire se trouvent des éléments de réponse. On peut en effet avancer que la mise en scène du cynisme est un phénomène héritier à la fois du théâtre de la *catharsis* aristotélicien et du théâtre conçu comme lieu d'expérimentation de Brecht. Pour les artistes, mettre le cynisme sur scène peut effectivement être un moyen d'expérimenter les conséquences d'un tel comportement, et d'y chercher des réponses appropriées. Pour les spectateurs, le spectacle du cynisme aurait un résultat à la fois jouissif et salvateur. Aristote précise en effet, dans la *Poétique*, que l'homme a naturellement tendance à imiter ce qui se passe autour de lui, et à apprécier la représentation de l'imitation :

Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances) et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations¹.

Face au spectacle du cynisme, le spectateur ressentirait une forme de plaisir en écho au désarroi qu'il éprouve intimement, heureux de voir sur scène la représentation

¹ Aristote, *La Poétique*, op. cit., p. 82.

des turpitudes qui l'agitent intérieurement. Plus encore, voir agir sur scène des individus cyniques, et constater les conséquences de leurs agissements, lui permettrait de réfréner une forme de relativisme universel qui se cache sous la superficialité du cynisme contemporain, et à laquelle il lui serait pourtant facile de s'abandonner.

Chapitre 2.

Résurgence et actualisation du cynisme dans des réécritures contemporaines : *Viol* de Botho Strauss et *Tendre et cruel* de Martin Crimp

Quoique le phénomène semble contemporain, parler de nouveauté pour évoquer la présence sur les scènes de personnages cyniques serait une erreur. Qu'il apparaisse par le biais de situations ou de personnages, ce que l'on appelle génériquement le cynisme revient régulièrement au théâtre depuis ses débuts mêmes. Le héros éponyme de l'une des plus célèbres pièces du répertoire français, le *Tartuffe* de Molière, peut par exemple être qualifié de cynique, prêt à toutes les hypocrisies pour parvenir à ses fins. En tant que figure de l'immoralité, le cynisme constitue ainsi un ressort dramaturgique récurrent, qu'il soit tragique ou comique : tantôt l'on rira tantôt l'on se désolera des mésaventures causées par un personnage cynique. Et ce, peu importe l'époque, car le cynisme n'est pas, tant s'en faut, l'apanage de notre temps.

Il faut donc dégager la spécificité du cynisme contenu dans les œuvres contemporaines pour saisir le véritable impact du phénomène, ses tenants et ses aboutissants. Si l'apparition d'une forme de cynisme sur scène amène encore des aspects tragiques et comiques, elle interpelle toutefois différemment, et demande à être questionnée d'une autre manière. Longtemps le cynisme sur scène a servi la dimension morale du théâtre. La représentation de cyniques permettait de mettre en exergue le caractère néfaste de leur comportement. Cependant, il paraît désormais difficile de lier de la sorte morale et théâtre. Le temps des spectacles « à message » semble révolu. Rares sont les dramaturges qui expliquent encore, en marge de leurs textes, souhaiter « parler » au public. Ce vocabulaire, qui relègue le théâtre au rang de médium, est aujourd'hui désuet. Comme l'explique Jacques Rancière, « nous ne sommes plus au temps où les dramaturges voulaient expliquer à leur public la vérité

des relations sociales et les moyens de lutter contre la domination capitaliste¹». Cet abandon de l'aspect didactique du théâtre entraîne nécessairement un déclin de l'importance de la question morale au sein des œuvres. Le rôle et l'importance du cynisme sur scène prennent donc une nouvelle dimension. S'il ne s'agit plus de dénoncer une absence de morale, il faut s'interroger sur les raisons qui poussent les artistes à continuer à représenter des formes de cynisme.

Il semble alors nécessaire de trouver une nouvelle manière d'appréhender et d'analyser le cynisme dans le théâtre contemporain, car sa présence n'est plus le signe d'un moralisme ou d'un certain didactisme, mais plutôt celui du malaise d'une société entière, relayé par ses artistes. C'est pourquoi nous parlerons ici d'esthétique du cynisme, comprenant les implications artistiques et philosophiques que ce terme suppose. Il n'est pas question de faire une étude des différents personnages cyniques que peut montrer le théâtre contemporain, mais bien plutôt d'analyser les conditions de mise en place d'un mode de création artistique à part entière et ses conséquences pour l'histoire de l'esthétique théâtrale, au niveau de la création, de la représentation et de la réception.

L'étude de deux réécritures contemporaines de textes classiques et de leurs représentations permet de mieux saisir ce phénomène. Cette analyse met en valeur les évolutions subies par les pièces au cours des siècles, et fait donc émerger les nouvelles préoccupations des artistes.

La pertinence de l'étude d'une esthétique du cynisme se justifie pour partie du fait de l'apparition récente du phénomène. Deux textes notamment permettent d'appuyer cette hypothèse, car les auteurs ont choisi la forme de la réécriture pour faire entendre des problématiques nouvelles, correspondant à l'époque contemporaine : *Tendre et cruel* de Martin Crimp et *Viol* de Botho Strauss, pièces écrites respectivement en 2004 et 2005. Les deux auteurs abordent des thématiques souvent similaires, reflets de l'importance qu'ils accordent tous deux à évoquer dans leurs œuvres les maux de leur temps, notamment la solitude, l'isolement dont sont victimes les hommes de notre époque et la concurrence des individus entre eux.

À un an d'intervalle, Botho Strauss et Martin Crimp se sont soumis à l'exercice de la réécriture, l'un à partir d'une tragédie shakespearienne, l'autre d'une

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., 2008, p. 17.

tragédie antique de Sophocle, pour produire deux pièces mises en scène successivement par Luc Bondy. Ecrites sensiblement en même temps donc, ces deux œuvres font partie d'un vaste courant du théâtre européen qui met la violence, physique ou psychologique, au cœur de la scène, et fait état d'un monde où semble régner l'individualisme. Cet intérêt pour la violence n'est pas une nouveauté au théâtre ; les textes dont sont inspirées les deux pièces étudiées ici étaient déjà porteurs de violence, dans les répliques et les actions qu'elles mettent en scène. Pourtant la violence dont il est ici question semble être d'un genre nouveau, plus psychologique que physique. Elle acquiert en tout cas une place centrale, là où elle n'était qu'un ressort dramatique, voire un procédé aguicheur visant à attirer un public friand d'hémoglobine.

Martin Crimp et Botho Strauss utilisent en effet tous deux la violence comme vecteur, révélateur du cynisme de notre temps. Ici la violence n'est pas conséquence de la méchanceté. C'est une violence qui paraît n'avoir ni réelle cause ni véritable objectif, et qui se suffit à elle-même : elle devient le sujet central des pièces, ce que révèlent les nouveaux titres choisis par les auteurs – alors que *Viol* annonce très clairement un recentrement du drame sur la violence, le titre de la pièce de Martin Crimp fait ressurgir cette même violence au travers d'un oxymore, *Tendre et cruel*.

On peut s'interroger de façon plus approfondie sur les causes de cette mise en scène de la violence. En effet, il ne s'agit pas d'une violence visant à provoquer la douleur ; il n'est pas ici question de personnages sadiques, éprouvant du plaisir à faire souffrir autrui. Dans ces deux pièces, plus que la douleur consécutive à la violence, c'est d'un tourbillon qu'il est question, d'un cycle répétitif dans lequel la violence appelle la violence, sans qu'à aucun moment les conséquences de leurs actes n'inquiètent les personnages. C'est en cela que l'on peut évoquer une esthétique du cynisme concernant *Viol* et *Tendre et Cruel*. Insoucians du mal qu'ils peuvent causer, les personnages agissants ne se soucient que d'eux-mêmes, en niant l'existence propre des individus qui les entourent. L'acte violent tel qu'il a lieu dans ces deux pièces apparaît donc comme le summum de la transgression sociale, puisqu'il va à l'encontre même de l'idée de société. C'est une violence barbare en un mot, à la limite de l'incompréhensible, qui a pour effet sur le spectateur de mettre en lumière les paradoxes de la société contemporaine et la duplicité de ceux qui la peuplent, pétris de valeurs humanistes, mais prompts à les oublier. Florence Fix explique ainsi, dans *La*

Violence au théâtre (2010), une étude consacrée à la violence dans plusieurs pièces, dont *Titus Andronicus* de William Shakespeare, et *Viol*, son adaptation par Botho Strauss, que la violence gratuite remet en question le sens pouvant être attribué aux événements :

Illogique et inintelligible, la violence est ce qui résiste à l'analyse et à la distance critique car elle se veut une fin en soi [...] La violence brute opère un brouillage du sens, dont les personnages rendent bien compte par des questions ou un silence abasourdi ; selon « le principe de la double atteinte », la victime comme le bourreau sont ainsi touchés par l'abolition du sens¹.

Être violent sans aucune raison, cela suppose de mépriser les conséquences de la violence, et donc de mépriser l'autre, celui qui les subit. Il en résulte que l'humanité de la victime est niée par son bourreau. Ne sachant reconnaître le caractère humain de l'autre, le bourreau se prive à son tour d'une des principales caractéristiques de l'humanité, la conscience de l'individualité dans l'altérité. Raisonner en termes de bourreaux et de victimes semble alors impropre, tous les acteurs d'une telle tragédie devenant les figurants d'une humanité qui n'est plus.

Supprimer les particularités d'un individu qui font de lui un être humain, cela revient également à remettre en question l'existence même de l'humanité, au sens de groupe d'individus partageant les mêmes caractéristiques. Privé de son humanité, l'individu se trouve, volontairement ou non, seul, isolé au sein d'une foule avec laquelle il ne partage plus rien d'autre qu'un même espace-temps, ce qui crée des tensions entre les différents éléments qui forment cette foule. Négation du caractère humain de l'autre, disparition de ce fait de sa propre humanité, isolement dans une humanité elle-même en péril : ce sont bien là des attributs de la figure du cynique contemporain, à la recherche d'un sens qu'il pense à jamais perdu, et qui ne croit plus en rien, surtout pas en l'être humain.

¹ Florence Fix, *La Violence au théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 22.

1. De *Titus Andronicus*, tragédie de la vengeance, à *Viol* : questionnement autour du cynisme contemporain

La pièce *Viol* de Botho Strauss est une adaptation de *Titus Andronicus*, œuvre dont la paternité est attribuée à Shakespeare mais demeure encore incertaine¹, davantage connue pour la brutalité qu'elle met en scène que pour ses qualités littéraires ou dramaturgiques. Botho Strauss a choisi de conserver, voire d'accentuer la violence de la pièce, tout en allégeant l'intrigue de certaines péripéties pour la complexifier par ailleurs, en y ajoutant parfois une dimension métathéâtrale. Le propos de la pièce en est ainsi transformé. Alors que *Titus Andronicus* est considérée comme une tragédie de la vengeance, relevant du genre de la « tragédie sanglante », en vogue à l'époque élisabéthaine, où la cruauté peut être considérée comme un outil dramaturgique, *Viol* est une œuvre dont le sujet même n'est rien d'autre que la violence dont les individus sont capables, violence qui est telle qu'elle semble remettre en cause leur humanité.

En effet, *Titus Andronicus* est constituée d'une suite de vengeances : il s'agit, à proprement parler, d'un engrenage infernal dans lequel se lancent les protagonistes dès la scène d'ouverture. Tamora, reine des Goths, est faite prisonnière avec ses trois fils, Alarbus, Chiron et Demetrius, par le général romain Titus Andronicus. Malgré les supplications de la reine, ce dernier décide d'exécuter son fils aîné, Alarbus, de façon très cruelle. Lucius, fils de Titus, annonce par ces mots la condamnation à mort d'Alarbus : « Qu'on l'emmène et qu'on fasse vite un feu ; puis de nos épées, sur le bûcher même, coupons ses membres, jusqu'à ce qu'ils soient entièrement consumés² ». Tamora et ses deux derniers fils jurent alors de venger la mort d'Alarbus.

Parallèlement à cette exécution, qui est présentée comme l'élément déclencheur de l'action, se joue à Rome une lutte de pouvoir pour la succession de l'empereur, opposant ses deux fils, Saturninus l'aîné, et Bassianus. Le peuple romain désigne cependant comme nouvel empereur Titus, en raison de ses faits de gloire

¹ Germaine Landré, Notice sur *Titus Andronicus*, in William Shakespeare, *Titus Andronicus, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan*, trad. François-Victor Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 25.

² William Shakespeare, *Titus Andronicus*, *op. cit.*, p. 34.

militaires. Or, celui-ci choisit de renoncer à cet honneur en faveur de Saturninus. Pour remercier Titus, le nouvel empereur décide de faire de sa fille, Lavinia, son impératrice. Mais celle-ci était déjà promise au frère du nouvel empereur, Bassianus. Ce dernier l'enlève donc, dans l'espoir de fuir ensuite avec elle. Titus part à sa poursuite, mais Mutius, l'un de ses fils, tente de s'interposer. Par fidélité à l'empereur de Rome, Titus tue alors Mutius, son propre fils. Feignant d'être choqué par ce meurtre, Saturninus se détourne de Lavinia, devenue fille d'un père infanticide, appartenant donc désormais à une famille déshonorée, et choisit pour nouvelle femme Tamora, dont la beauté avait déjà attiré son attention. Cette longue scène d'exposition, qui constitue un acte à elle seule, se conclut donc en apparence de façon optimiste, par la planification de deux mariages, celui de Saturninus avec Tamora, et celui de Bassianus avec Lavinia.

Mais l'acte II voit se réaliser le plan inventé par Aaron, l'amant de Tamora. Lors d'une partie de chasse, Demetrius et Chiron assassinent Bassianus, puis violent et mutilent Lavinia, en lui tranchant la langue et les mains. Aaron fait alors accuser Martius et Quintus, deux des fils de Titus, du meurtre de Bassianus. L'acte III décrit un nouveau stratagème imaginé par Aaron pour prolonger les souffrances de Titus : il lui fait espérer la libération de ses deux fils si un membre de sa famille consent à se couper une main pour sauver leurs vies. Titus accepte et voit revenir, pour toute récompense de son sacrifice, les têtes de ses enfants sur un plateau.

L'acte IV marque un tournant dans l'intrigue de la pièce, avec une double révélation : Lavinia dénonce Demetrius et Chiron comme étant les auteurs des crimes qui l'ont souillée, et Aaron découvre qu'il est le géniteur de l'enfant adultérin de l'impératrice Tamora. Titus, lui, défie l'empereur Saturninus qui a tué ses fils, et envoie son dernier fils, Lucius, lever une armée chez les Goths pour prendre Rome. Le dernier acte est le récit de la mise en œuvre de la vengeance de Titus, qui convie Tamora à un buffet durant lequel il lui fait déguster ses deux fils meurtriers et violeurs. L'ultime scène de la pièce consiste en un déchaînement sanguinaire : Titus assassine sa fille Lavinia puis Tamora, Saturninus tue à son tour Titus, enfin Lucius tue Saturninus, devenant ainsi le nouvel empereur de Rome.

Meurtres, mutilations, viol ou cannibalisme : l'univers de la pièce de Shakespeare est empreint de diverses formes de violence. Cette violence omniprésente est le résultat d'une intertextualité qui se joue à la fois de manière

diachronique et synchronique. Shakespeare s'inspire d'abord des *Métamorphoses* d'Ovide, et plus particulièrement de l'histoire de Philomèle, qui eut elle aussi la langue coupée pour la rendre incapable de révéler le nom de son violeur, tout comme Lavinia. Il reprend également du poète grec la scène du banquet cannibale : alors que chez Ovide, Térée mange son fils Itys, le dramaturge anglais sert à Tamora ses deux fils, Chiron et Demetrius, en guise de repas. Mais il s'inspire également d'œuvres contemporaines, puisque les pièces à succès de l'époque – notamment celles de Christopher Marlowe – sont marquées par cette même accumulation de violence, qui touche parfois presque au ridicule.

Résultant à la fois d'une longue tradition et de ce qui peut s'apparenter à un effet de mode, la violence à l'œuvre dans *Titus Andronicus* ne relève donc pas d'une esthétique du cynisme. La réécriture qu'en fait Botho Strauss est à ce titre révélatrice d'importants changements dans la façon de présenter la violence et de l'analyser, changements qui prouvent que la violence est devenue l'expression d'un cynisme latent présent dans les esprits tant des auteurs que des spectateurs.

a. Un nouveau titre pour un nouveau thème

Botho Strauss a décidé de modifier considérablement l'œuvre, en conservant la majeure partie de la fable mais en modernisant sa forme. Le plus évident des changements qu'il a opérés est le nouveau titre qu'il a choisi d'attribuer à la tragédie shakespearienne. Cette modification est révélatrice du décentrement thématique que l'auteur a souhaité effectuer : il ne s'agit plus désormais d'écrire sur la tragédie vécue par un individu, ni même de décrire l'horreur d'un événement – en ce cas, sans doute le titre eût-il compris un déterminant – ; ici, c'est de la notion même de viol, et par extension de violence, dont il est question.

Lors de la création de la pièce en 2006 au théâtre de l'Odéon à Paris, dans une mise en scène de Luc Bondy, le dossier de presse accompagnant le spectacle précisait que le titre original de la pièce, *Schändung*, avait plusieurs significations : mutilation, défiguration, dégradation, profanation, pollution, viol. Le terme allemand ne désigne

le viol que dans une acception vieillie¹, ce qui incite davantage à considérer ses autres traductions possibles. Quoique recouvrant des crimes différents, ces termes ont de commun qu'ils désignent un état premier qui subit une destruction, partielle ou totale, du fait d'un ou plusieurs éléments extérieurs.

En l'occurrence dans *Viol*, ce sont les hommes qui provoquent, par leur soif inextinguible de vengeance, mais aussi et surtout par le simple plaisir qu'ils prennent à la violence, ces dégradations. Ils sont la cause de leurs propres malheurs. Dans un article consacré à « La Crise des valeurs dans *Titus Andronicus* de Shakespeare », Diane Larquetoux souligne que « Par ces jeux de massacres où l'humanité plonge dans la barbarie, l'héroïsme est mis en cause et, partant, l'idée même de valeur² ».

Botho Strauss franchit une étape supplémentaire en conviant son public au spectacle de la déchéance humaine ; les comparaisons des personnages à des animaux ou à des monstres sont d'ailleurs nombreuses dans la pièce, pour insister sur la « dégradation » subie par les hommes : Bassian, dès le premier tableau, traite Titus de « monstre³ », lui-même se compare à « une bête⁴ ». Puis, c'est Tamora qui compare Bassian et Lavinia à « deux animaux en chaleur⁵ » : l'assimilation des hommes à des bêtes est constante tout au long de l'œuvre, signe qu'ils ne sont peut-être déjà plus entièrement des êtres humains.

Mais le public auquel Botho Strauss s'adresse n'est pas neutre. La débauche sanguinolente qui pouvait choquer ou amuser un public élisabéthain ne constitue plus, désormais, un même motif d'émotion. En outre, comme le souligne Florence Fix, la violence peut avoir un effet paralysant sur les spectateurs. Ils seraient « assommé[s]⁶ » jusqu'à rendre impossible toute réflexion, « pétrifiés⁷ ».

¹ Sylvie Ballestra-Puech, Yan Brailowsky, Philippe Marty, Agathe Torti-Alcayaga, Zoé Schweitzer, *Théâtre et violence*, Neuilly, Atlantique, 2010, p.71.

² Diane Larquetoux, « La Crise des valeurs héroïques dans *Titus Andronicus* de Shakespeare », in *Études Épistémè* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 01 octobre 2008, <http://journals.openedition.org/episteme/723>, consulté le 25 novembre 2014.

³ Botho Strauss, *Viol* (2005), trad. M. Vinaver et B. Grinberg, Paris, L'Arche, 2006, p. 20.

⁴ *Ibid.*, p. 23.

⁵ *Ibid.*, p. 36.

⁶ Florence Fix, *La Violence au théâtre*, *op. cit.*, p. 12.

⁷ *Ibid.*, p. 14.

Parallèlement à cette réaction, qui résulte d'un choc, une attitude que l'on peut qualifier de plus attentiste est possible. Face à un public abreuvé d'images violentes et d'histoires sordides, l'enjeu de la pièce s'est déplacé. Les actes d'une violence extrême commis dans *Viol* ne sont pas sans rappeler certains faits divers auxquels les spectateurs sont couramment confrontés dans les journaux¹. L'abondance de faits divers violents ne peut que trouver écho dans une pièce telle que *Viol*.

Si les faits divers constituent souvent des points de départ qui intéressent les auteurs, ils peuvent être traités de manières très variées. Ainsi lorsqu'il écrit *Roberto Zucco* en 1988, Koltès ne s'attache pas tant à raconter le sordide de l'histoire d'un meurtrier et parricide, mais bien plutôt à décrire le destin d'un homme dont le visage l'a touché au détour d'une affiche et dont il a fantasmé la vie². Mais une pièce comme *Viol*, si elle relate des actes aussi violents et cruels que des faits divers, s'inscrit bien dans un cadre entièrement fictif. Au contraire du personnage de Koltès qui s'inspire du meurtrier Succo, les personnages auxquels Botho Strauss fait appel n'ont pas d'équivalent dans le monde réel. Cette prise de distance avec le réel permet de rendre la violence plus supportable, tout en demeurant vraisemblable. Alors que l'aspect violent des faits divers est latent mais rarement mis en avant dans leurs représentations artistiques, les œuvres qui contiennent des scènes comparables à des faits divers se focalisent souvent sur la violence extrême de ces actes. Cela permet de mettre en évidence la brutalité du quotidien, d'habitude noyée sous un flot ininterrompu d'informations dans les médias.

A propos de *Viol*, Florence Fix poursuit ainsi : « rendue à l'abstraction de la banalité, [la violence] est inhumaine, car elle rend la mort et la souffrance routinières³ ». Cette remarque peut en réalité s'appliquer tout aussi bien à ce à quoi les spectateurs peuvent assister, parfois presque en direct, dans leur vie quotidienne. En questionnant ainsi l'humanité de ses personnages par des comparaisons animales,

¹ Citons, par exemple et pour mémoire, les affaires Xavier Dupont de Ligonès, soupçonné d'avoir assassiné toute sa famille (2011), Lucca Rocco Magnotta, ayant publié une vidéo de cannibalisme sur internet (2012), ou encore le cas de Véronique Courjault, accusée dans l'affaire dite des « bébés congelés » (2006).

² « Le point de départ, c'est l'affiche de l'avis de recherche. Je l'ai vue dans le métro, et je suis resté devant, j'étais fasciné, je ne sais pas pourquoi » Bernard-Marie Koltès, entretien avec Emmanuelle Klausner et Brigitte Salino, « L'Événement du jeudi », 12 janvier 1989, in *Une part de ma vie* (1999), Paris, Editions de Minuit, 2010, p. 154.

³ Florence Fix, *La Violence au théâtre*, op. cit., p. 18.

Botho Strauss place les spectateurs face à leurs propres contradictions, et interroge le cynisme dont ils peuvent faire preuve : *quid* de leur humanité à eux, s'ils sont capables de supporter un tel spectacle, une telle violence dégradante, au théâtre comme dans les médias ?

b. Violence aveugle ou réfléchie ?

Le véritable statut de la violence dans l'œuvre pose question, car il a manifestement subi une transformation au cours de la réécriture ; et ce d'autant plus que Botho Strauss énonce clairement le problème dans son texte. Le titre, *Viol*, est repris à l'intérieur de la pièce, dans le troisième tableau qui est également intitulé « Viol ». Il est intéressant de souligner, à ce sujet, que ce tableau ne traite pas de façon directe et frontale du viol de Lavinia – pourtant une scène majeure de la pièce, que Botho Strauss a décidé de conserver. En effet dans ce tableau, Aaron encourage Demetrius et Chiron à abuser de Lavinia, mais leur passage à l'acte n'est pas concrètement écrit ni décrit dans le texte ; plus que le viol, que le crime, c'est donc l'idée de viol qui est centrale ici.

A la violence pure semble ainsi se substituer l'idée de violence, sa seule perspective suffisant à réjouir Tamora : « Viens, Aaron, l'acte de vengeance qui se prépare réenflamme notre désir. Jamais mon ravissement n'a été aussi grand qu'il le sera au moment où mes fils ravissent Lavinia¹ ». Cette importance de la violence pensée, réfléchie, participe bien d'une esthétique du cynisme. Car si la violence est « illogique et inintelligible » comme l'explique Florence Fix, elle n'en est pas moins préméditée. Il s'agit ici de cruauté organisée. Si la violence est « une fin en soi », elle est malgré tout le résultat d'un raisonnement ; raisonnement qui, certes, ne s'appuie pas que sur les critères habituels, et parfois légitimes, qui peuvent engendrer la violence – lutte pour le pouvoir politique ou pour l'argent par exemple – mais qui s'élabore en fonction du plaisir pris dans l'accomplissement de la violence.

¹ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 38.

Cependant, l'hypothèse du sadisme ou de la simple méchanceté des personnages agissants ne saurait justifier ce déchaînement. En effet, cette violence à l'œuvre dans le texte semble dépasser ces notions, car elle se manifeste dans la frénésie : acteurs et spectateurs deviennent ainsi des « consommateurs de violence¹ ». Florence Fix établit une analogie entre la violence qui s'exprime dans *Viol* et la société de consommation telle qu'elle s'offre aux individus dans leur vie quotidienne : « on ingurgite, on utilise, mais on jette aussi² », qu'il soit question de biens ou de corps. Le plaisir procuré par la violence est aussi factice, superficiel et fugace que celui que l'on peut éprouver dans l'acte de consommation. Cette frénésie de violence rejoint l'analyse que fait Jean Baudrillard dans *La Société de consommation* (1970) : dans une société marquée par l'abondance, permettant la satisfaction des besoins élémentaires des individus, naît un besoin croissant de différenciation par la consommation et la satisfaction de nouveaux besoins. Il s'agit donc de consommer toujours plus, pour se démarquer de son voisin. La forme de la tragédie de la vengeance reprise par Botho Strauss permet bien de montrer cet engrenage duquel il devient impossible de sortir : la surenchère dans la violence renvoie à la surenchère de la société de consommation.

Cette interprétation prend tout son sens lorsque l'on considère les prises de position politiques de Botho Strauss, proche, comme le précise Florence Fix, « de l'anarchisme de droite [...] Il apparaît réactionnaire dans le dédain de son époque³ », notamment à l'égard des médias et de la société occidentale dans son ensemble.

L'écriture de Botho Strauss s'inscrit donc dans une esthétique du cynisme en ce qu'elle tient compte de ce que l'auteur pense être l'état d'esprit de ses contemporains et s'y adapte. Botho Strauss déplore en effet la passivité de notre époque, et l'apathie qui la caractérise à ses yeux. A un public abreuvé d'images violentes, il montre une violence extrême, car à la fois réfléchie et illogique, pensée en des termes qui vont à l'encontre de ceux qui tentent habituellement de justifier la violence. Ce faisant, il cherche à provoquer une réaction en utilisant les outils dont se sert la société – « les formes et la soudaineté » – appliqués à un domaine où ils n'ont généralement pas cours.

¹ Florence Fix, *La Violence au théâtre, op. cit.*, p. 25.

² *Id.*

³ *Ibid.* p. 96.

Si la volonté de Botho Strauss de provoquer une vive réaction du public rejoint celle des cyniques antiques qui provoquaient leur auditoire, sa vision de la société se rapproche pourtant de celle d'un cynique contemporain, qui ne croit plus guère en l'humanité. Toutefois, affirmer que Botho Strauss serait cynique semble incongru. Comment en effet un artiste, qui cherche à s'adresser à un public, peut-il entièrement désespérer de l'humanité ? Et surtout pourquoi, en ce cas, ferait-il de l'art ? Il importe donc de distinguer le profond mépris que semble ressentir Strauss à l'égard de ses contemporains d'un désespoir qui ne serait que pessimisme. C'est parce qu'il cherche à réveiller de leur torpeur les spectateurs qui assistent à *Viol* que Botho Strauss s'inscrit non pas dans une posture auctoriale cynique mais bien dans une esthétique du cynisme, qui tente de réfléchir aux causes et aux modalités de développement du cynisme pour, éventuellement, y remédier.

c. La violence et la réalité dans *Viol*

Pourtant, en insistant davantage sur le caractère pensé et intellectualisé de la violence, au détriment de l'acte violent en lui-même, Botho Strauss semble jouer le jeu de la consommation qui, *in fine*, éloigne de la réalité malgré son aspect matérialiste.

En effet le quatrième tableau, très bref, nommé « Description d'images », offre la description d'une scène de mutilation, pas celle de Lavinia, mais celle de « l'Objet d'observation ». Cette scène se présente sous la forme d'un dialogue entre « l'Enquêteur » et « l'Objet d'observation », à mi-chemin entre l'interrogatoire policier et l'entretien psychanalytique. Elle se situe manifestement à l'époque contemporaine – l'Objet d'observation évoque le cadre d'un « centre commercial¹ » – et se place clairement en dehors de l'action principale, à côté, puisqu'elle fait intervenir deux personnages qui ne sont pas présents dans l'intrigue principale. En fait, ce tableau complète le précédent qui, bien que nommé « Viol », s'arrête avant qu'aucun viol ou mutilation ne soit commis.

¹ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 39.

Dans « Description d'images », l'Objet d'observation décrit en ces termes des photographies, sur lesquelles elle se voit en compagnie de deux hommes : « Il coupe. *Avale sa salive*. Il me coupe. Avec le couvercle de la boîte. La langue hors de la gorge [...] Je suis attachée sur le dos d'un homme [...] Ils détruisent ma tulipe [...] Ils mutilent mon vagin¹ ». Bien que la violence de cette description soit patente, deux remarques s'imposent, qui mettent en évidence le recul que Botho Strauss impose aux spectateurs devant cette violence.

En premier lieu, la violence est ici décrite, non vécue. Elle est rapportée, sur le mode du récit épique, et non jouée comme une action dramatique, ce qui permet une deuxième mise à distance de l'horreur : non seulement elle ne s'inscrit pas directement dans la fable, mais qui plus est, elle n'est pas directement représentée au sein de la digression, qui ne fait que l'évoquer sans la montrer.

En outre, le caractère fictif de cette description de l'horreur s'impose rapidement au spectateur. En effet, il est évident que l'Objet d'observation, qui décrit des photographies, n'a manifestement jamais subi les violences qu'elle paraît subir sur lesdites photographies ; comment pourrait-elle seulement dialoguer avec l'Enquêteur et décrire à haute voix ces photographies, si un homme lui avait réellement coupé la langue ? Le statut de ces images décrites est donc problématique dès le début de la scène, la photographie étant habituellement considérée comme un média qui permet de capturer le réel. L'Enquêteur semble se servir des photographies en question comme de preuves solides, pourtant, elles ne peuvent être acceptées comme telles, puisque le caractère fictif de ce qu'elles représentent est avéré.

Ce statut se complexifie encore davantage à la fin du tableau, lorsque l'Enquêteur déclare à l'Objet d'observation : « Je vous laisse les photos. Les originaux de toute façon sont en votre possession. Ils sont déposés dans les cellules grises de votre écorce cérébrale [...] Je n'ai vu aucune de ces images moi-même² ». L'Objet d'observation qualifie alors ces images de « fantômes incompréhensibles. Des cauchemars³ ». Ni souvenirs ni véritables photographies, ces images semblent

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 41.

³ *Id.*

donc provenir de l'inconscient de l'Objet d'observation, mais les détails fournis par l'Enquêteur leur donnent un contexte précis, et les ancrent ainsi dans le réel : « Toutes les photos datent de la nuit passée. Vous n'avez semble-t-il vu les deux hommes qu'une seule fois. Brièvement. Sans doute le matin. Vous les avez croisés quand vous êtes sortie de la pharmacie¹ ». Il est donc impossible de déterminer avec certitude le statut de ces images, ce qui modifie la réception par le public de leur description. L'ambiguïté concernant la véracité de ces photographies contribue à rendre leur description supportable, malgré l'horreur. Cette description n'en reste pas moins d'une violence extrême, ce qui crée un décalage, et donc un malaise chez le spectateur, ce dernier étant obligé de se remettre en question.

Les scènes violentes, voire gores, sont devenues somme toute assez courantes dans les spectacles contemporains. Ainsi en est-il dans la scène d'ouverture du spectacle *The Four Seasons Restaurant*, présenté par Romeo Castellucci et la Societas Raffaello Sanzio, créé en juillet 2012 au Festival d'Avignon et présenté en avril 2013 au Théâtre de la Ville à Paris, dans laquelle dix femmes se coupent successivement la langue avec des paires de ciseaux. La comparaison des deux séquences est intéressante, car elles représentent de deux manières opposées la même scène. Alors que Botho Strauss fait un détour et passe par la parole portée par des comédiens pour évoquer la langue coupée de Lavinia, Romeo Castellucci représente frontalement l'action en train de se faire, sur le plateau. Les comédiennes sont silencieuses, gémissent pendant et après leur mutilation.

Face à ces deux façons extrêmement différentes de représenter le même acte, le ressenti du spectateur est bien évidemment très différent selon qu'il assiste à l'une ou l'autre de ces scènes. Si le dégoût est manifeste lors de la représentation de *The Four Season Restaurant*, certains spectateurs allant jusqu'à quitter la salle face à une scène insoutenable à leurs yeux², la réaction des spectateurs face au récit de ces mêmes mutilations, récit dont la crédibilité est mise à mal, est bien plus mesurée. La violence est certes présente, mais elle ne s'impose pas au spectateur de façon aussi directe – bien qu'il soit question d'exactions du même acabit. Il en résulte que ce que semble vouloir mettre en avant Botho Strauss n'est pas tant la violence de l'époque contemporaine que l'insensibilité à la violence de nos contemporains.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² Représentation du 17 avril 2013, Théâtre de la Ville, Paris.

Cela est d'autant plus plausible que Botho Strauss renverse les règles de la dramaturgie aristotélicienne. Ces images sont irréalistes, en ce qu'elles ne correspondent pas au critère de vraisemblance indispensable à la tragédie, énoncé par Aristote dans la *Poétique* : « ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'œuvre propre du poète mais bien de raconter ce qui pourrait arriver. Les événements sont possibles suivant la vraisemblance ou la nécessité¹ ». De ce fait, le spectacle ne produit pas de « crainte² », sentiment nécessaire, selon Aristote, à la réalisation de la *catharsis*, car c'est en « suscitant pitié et crainte³ » que la tragédie « opère la purgation propre à pareilles émotions⁴ ». Le spectateur contemporain est dans une impasse : il est conscient de l'horreur des descriptions présentées, mais ne peut la ressentir. Il reste extérieur au spectacle de l'horreur. A force de mettre à distance l'horreur sur scène, Botho Strauss la rend difficile à saisir ; mais l'absence d'horreur crue dans le texte ne fait qu'exacerber le sentiment que l'horreur existe, bien qu'on ne puisse la capter. Percevoir l'horreur, sans parvenir à s'en émouvoir, telle est l'une des caractéristiques du cynisme contemporain. Avec cette scène, Botho Strauss parvient à placer le public dans l'inconfortable position de celui qui sait qu'il devrait être ému, mais qui n'y parvient pas, tel l'Objet d'observation, qui minimise la portée des photographies qu'elle a décrites : « Rien. Je ne ressens rien. Ce sont des fantasmes incompréhensibles. Des cauchemars⁵ ».

Le public doit donc, grâce à cette scène, déplorer sa propre insensibilité, ou tout du moins interroger sa capacité à s'émouvoir. Le viol, annoncé par le titre de la pièce mais qui n'a pas lieu sur scène, ni dans le tableau intitulé « Viol » ni dans « Description d'images », est finalement gommé de la pièce dans ce même but. Mais Botho Strauss, auteur allemand contemporain, ne se plie pas, ce faisant, à une règle de bienséance, qui semble tombée en désuétude depuis longtemps, en excluant le viol de Lavinia de la scène. Ce procédé lui permet, au contraire, de créer un effet d'attente chez le spectateur, qu'il finit par décevoir. Le titre racoleur laisse présager une scène de viol dans laquelle la violence et la cruauté atteindraient leur paroxysme. Il n'en est

¹ Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 93.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 41.

pourtant rien, ce qui doit pousser le spectateur à s'interroger également sur les motivations qui l'ont incité à voir un tel spectacle ou à lire un tel livre : a-t-il besoin d'assister à des scènes d'une violence extrême pour encore ressentir quelque chose ?

d. La dimension réflexive dans *Viol* : métathéâtralité et référence au réel

Cet aspect réflexif est souligné par le deuxième tableau de l'œuvre de Botho Strauss, qui n'existe pas dans la pièce shakespearienne, intitulé « Making-of ». Ce terme, emprunté au cinéma, renvoie explicitement aux coulisses, désigne habituellement un film montrant les conditions de création d'une œuvre. En l'occurrence, la scène est l'occasion de brouiller les frontières entre réalité et fiction, puisque le texte semble donner la parole aux différents comédiens qui jouent les rôles de Tamora, Titus, Lavinia, Aaron et Saturnin, mais aussi au personnage de la « metteuse en scène », dont le discours ressemble à une note d'intention.

Les comédiens paraissent alors exprimer leurs points de vue personnels sur les personnages qu'ils incarnent sur scène. Ils se posent en commentateurs de l'action. Ce faisant, ils invitent lecteurs et spectateurs à faire de même : cette scène fonctionne comme un temps de pause dans le temps fictionnel, destiné à permettre aux spectateurs de se forger leur propre opinion sur ce qui se déroule devant leurs yeux – presque comme un entracte. Les didascalies de Botho Strauss soulignent cette impression : « chacun sur une chaise¹ », les personnages sont en retrait de l'action principale de la pièce.

Le fait que le dialogue peine à s'installer dans cette scène est un marqueur qui indique que les répliques sont directement destinées au public, et pas aux autres personnages sur le plateau, renversant de fait le principe de la double énonciation théâtrale : les comédiens jouant Lavinia, la metteuse en scène, Tamora, Aaron puis Titus exposent chacun leur point de vue sans tenir compte du discours des autres, ni même sembler l'écouter, comme si la seule présence qui importait était celle du public. Peut-être plus encore qu'un entracte, la scène rappelle les rencontres « au bord du plateau » entre les artistes et le public, parfois organisées par les théâtres après les représentations. Dans *Viol*, grâce à cette scène, Botho Strauss semble donc inclure au

¹ *Ibid.*, p. 27.

cœur même de la pièce ce moment de réflexion associant artistes et spectateurs. La présence de « La metteuse en scène » peut être comprise comme un signe supplémentaire destiné à faire prendre conscience à la salle qu'elle est public de théâtre : s'il y a « mise en scène », c'est qu'elle est faite pour être vue par des spectateurs. Ce rôle permet, en outre, de personnifier la mise en scène, c'est-à-dire le lien principal entre le texte et le public.

La metteuse en scène est d'ailleurs celle qui s'adresse le plus directement aux spectateurs, via des questions oratoires :

A quoi ça rime de jouer aux boules avec des têtes d'enfants coupées ? La vengeance tourne à vide dans la pièce, à force de violence, on sature, on devient indifférent. Ok, le sang déborde de partout, il gicle sur les tables, les pavés, les murs, les mains, et alors¹ ?

Sa parole est libre, elle emploie des mots familiers (« on sature »), le texte se veut proche de l'oralité, ce qui accrédite l'hypothèse d'une rencontre en bords de plateau. Les interrogations qu'elle formule pourraient être celles que les spectateurs se poseront à la fin de la pièce. Par le biais de cette scène, Botho Strauss anticipe les réactions que pourrait susciter son œuvre, et semble guider la réflexion des spectateurs qui s'interrogeraient sur cette débauche de violence. La metteuse en scène précise alors que son but était de « découvrir ce que ces personnages extrêmes ont finalement d'humain. Ce qui, dans ce qu'ils ont d'extrême, nous renvoie à nous-mêmes² ».

L'adresse aux spectateurs que comporte cette réplique, avec l'utilisation de la première personne du pluriel, a pour effet de réunir les personnages et les spectateurs au sein d'un même groupe. La forme de cette réplique est donc équivoque, car l'auditoire sera tenté d'assimiler la parole du personnage de la metteuse en scène à celle de l'auteur. Pourtant, malgré les apparences, il s'agit toujours d'un texte de fiction. Peter Szondi, dans la *Théorie du drame moderne*, affirme que « en aucun cas [les paroles prononcées] ne doivent être reçues comme provenant de l'auteur³ ». Pourtant, il explique aussi que « si la réplique dramatique n'est pas un énoncé de l'auteur, elle n'est pas non plus une adresse au spectateur⁴ ». Or cette réplique constitue précisément une adresse au spectateur. L'œuvre de Botho Strauss se

¹ *Ibid.*, p. 27.

² *Ibid.*, p. 28.

³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, *op. cit.*, p. 15.

⁴ *Id.*

démarque ainsi du « drame de l'époque moderne¹ », en recourant à un procédé qui n'a rien de rare dans le théâtre contemporain, comme l'expliquent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition* (2006) :

La multiplication des adresses directes au public fait évoluer le statut du personnage au sein de la fiction. Quand son interlocuteur n'est plus un autre personnage, mais le lecteur ou le spectateur, sans médiatisation des discours, l'illusion perd de sa force, et avec elle le projet de faire exister de manière fictive une créature sur la scène [...] Mais toutes ces dramaturgies de l'enchâssement d'un récit dans un autre ou d'un niveau référentiel dans un autre, contribuent à renforcer l'existence fictive des personnages en les faisant cohabiter avec des figures prétendument « réelles² ».

Ainsi, le discours de la metteuse en scène constitue indubitablement une interprétation plausible de l'œuvre, car il interrompt la fiction pour tenter de se situer dans le réel. Il demeure toutefois impossible d'affirmer que c'est l'auteur qui exprime directement son opinion par cette voix, car la metteuse en scène reste un personnage fictif, bien que cette scène lui confère un degré de réalisme supérieur à ceux des autres rôles. Le trouble est d'autant plus grand que dans ce tableau, Lavinia désigne la metteuse en scène par le prénom de « Monica³ », qui est également le prénom attribué au personnage de la traductrice, qui apparaît un peu plus tard dans la pièce, l'inscrivant dans la fiction.

De plus, dès la présentation des personnages au début de l'œuvre, l'auteur indique que le personnage de Monica est à tour à tour traductrice, metteuse en scène et objet d'observation⁴ : il ne s'agit plus pour un acteur de jouer plusieurs personnages, comme cela est fréquemment le cas, mais bien pour un personnage de jouer plusieurs rôles. La confusion entre la comédienne qui joue Monica, et son personnage qui joue plusieurs rôles, est alors à son comble, d'autant que Monica est l'unique personnage à porter un prénom résolument contemporain, qui pourrait donc tout à fait être celui de la comédienne qui l'incarne. Botho Strauss joue à nouveau sur les frontières entre réel et fiction, pour permettre au spectateur de prendre du recul sur ce qu'il voit.

Deux tableaux usent de ce procédé : « Making-of », puis « Description d'images ». Mais ce ne sont là que des intermèdes, qui s'insèrent dans le déroulement

¹ *Ibid.*, p. 13.

² Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2006, p. 86.

³ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 30.

⁴ *Ibid.*, p. 8.

de la pièce de façon particulière : le « Making-of » intervient après le premier tableau, qui est à la fois le plus long et le plus dense de l'œuvre, et la « Description d'images » suit la scène évoquant le viol et la mutilation de Lavinia. « Making-of » et « Description d'images » fonctionnent ainsi comme autant de moments de pause dans le déroulement de l'action, censés donner au public l'occasion de réfléchir à sa propre expérience de spectateur : expérience de spectateur de théâtre lors de la représentation, mais aussi plus généralement, de spectateur d'images produites.

e. La violence comme vecteur du cynisme politique

Si la violence semble parfois surgir inopinément dans *Viol*, elle cherche la plupart du temps sa justification dans une lutte pour le pouvoir politique, qui apparaît comme prétexte à la violence. La tragédie de Shakespeare ne compte pas moins de quinze crimes, qu'il s'agisse de meurtres, de mutilations ou de viols. L'adaptation de Botho Strauss conserve les grandes lignes de l'intrigue mais la simplifie ; le nombre de crimes s'en trouve donc nettement diminué – neuf meurtres, trois mutilations, un viol. Cependant, la violence initiale de la pièce est développée grâce à plusieurs procédés. Un changement s'opère d'abord dans le vocabulaire employé par l'auteur. Les mots sont plus durs, plus crus, plus vulgaires aussi ; cette évolution est frappante notamment dans le premier tableau, qui est tout aussi long et dense que le premier acte de *Titus Andronicus*. L'action est donc condensée, ce qui a pour effet d'accélérer le déroulement du drame. Cette rapidité rend finalement la situation absurde, les événements s'enchaînant sans logique. C'est pourquoi la violence ne peut véritablement se justifier par une lutte pour le pouvoir, en dépit des apparences.

L'absurdité de la situation est également mise en relief par la débauche de violence qui a lieu. La première longue tirade est prononcée par Saturnin, et consiste en une exhortation au peuple romain à combattre pour sa victoire. Il s'adresse au peuple sur le mode de l'impératif, et les mots qu'il emploie appartiennent au champ lexical du combat – « battez-vous [...] frappez [...] tranchez [...] saccagez [...] détruisez, brûlez¹ » – tandis que, dans la version shakespearienne de l'histoire,

¹ *Ibid.*, p. 11.

Saturninus en appelle plus sobrement à la justice – « défendez par les armes la justice de ma cause¹ ». La notion de justice disparaît donc, pour laisser place à ce qu'il convient d'appeler la loi du plus fort. Cette disparition de la justice est symptomatique d'une esthétique du cynisme au sein de laquelle la justice n'a plus cours. Il n'est plus question de justice, ni même d'injustice : le concept même de justice paraît dépassé, obsolète. Il ne permet plus de penser le monde. Cette non-justice dans la fiction théâtrale fait ainsi écho au cynisme du monde contemporain, dans lequel la morale et la justice semblent être des valeurs qui certes ont toujours cours, mais qui deviennent de plus en plus difficiles à atteindre.

Titus demandant la mort d'Alarbus n'est pas plus doux que Saturnin : « Découpez-le d'abord, puis jetez-le aux flammes. Petit bout par petit bout. En morceaux si petits que le feu le dévore sans laisser de restes² » déclare-t-il. La première scène de l'œuvre de Botho Strauss se clôt également sur une note beaucoup plus violente que celle de la tragédie de Shakespeare, par cette réplique de Tamora : « Je les assassinerai tous. Avec le temps. Extirper la famille par la racine. Un jour ils apprendront ce qui les attend quand une reine s'aplatit dans la poussière pour implorer la grâce de son fils, en vain³ ». Le texte est ainsi émaillé de scènes d'une violence extrême qui, à l'instar du cinéma gore, donnent à voir l'horreur. Le vocabulaire même est transformé. En usant de termes qui paraissent démesurés pour parler de politique aujourd'hui, Botho Strauss provoque la surprise du spectateur. Par cet écart, cette démesure, il attire l'attention sur la violence qui reste sous-jacente dans le monde politique, mais qui existe bel et bien.

Mais, outre cette violence verbale et physique, la pièce de Botho Strauss est surtout porteuse d'une violence morale et éthique. La première tirade de Saturnin montre bien, dès les premières pages du texte, que la violence que l'auteur veut évoquer est autant psychologique que physique. Il encourage en effet les Romains à « dénonce[r] la terreur [qu'ils] ont semée. Pour que tout Rome réclame un souverain qui réalise l'ordre. [Le] réclame⁴ ».

¹ William Shakespeare, *Titus Andronicus*, *op. cit.*, p. 31.

² Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 14.

³ *Ibid.* p. 26.

⁴ *Ibid.* p. 11.

Intitulé « Les formes et la soudaineté », le premier tableau de *Viol* accentue la noirceur des personnages en insistant non seulement sur leur violence mais aussi sur leurs brusques revirements, leur versatilité, et donc sur leurs contradictions. Aucune valeur ne semble être valable dans la durée à leurs yeux. Alors que Saturnin incitait la foule à détruire et saccager Rome pour créer la peur chez le peuple romain, et ainsi accéder au pouvoir, il dénonce dans un second temps ces manipulations : « Rien de plus détestable que ces manigances et ces machinations¹ », déclare-t-il à propos de l'attitude de Lavinia, qui encourage son père à accepter la fonction d'empereur. Botho Strauss met ainsi en évidence la duplicité des puissants. La violence, qu'elle soit physique ou psychologique, est donc instrumentalisée ici à des fins politiques. Tous les moyens semblent bons pour s'emparer du pouvoir ; le texte traite ainsi le cynisme dont sont régulièrement taxés les puissants, à quelque domaine qu'ils appartiennent, politique, économie voire religieux.

f. Aaron, figure cynique ?

Cette forme de cynisme se cristallise dans le personnage d'Aaron, qui se présente lui-même comme un cynique. Dans la pièce de Shakespeare, il est, selon Diane Larquetoux, « machiavélique² » :

Il triomphe presque jusqu'à la fin, mais en manipulant tout le monde, justifiant les moyens malhonnêtes qu'il met en œuvre par son dessein : « lorsqu'on ne réussit pas à atteindre son but comme on le veut, / On est obligé de s'y prendre comme on peut », affirme-t-il à l'acte II. C'est ironiquement bien sûr que Shakespeare donne à ce « diable incarné » le nom du frère de Moïse, qui conduisit, après les avoir libérés, les Hébreux vers la Terre Promise. Il est le parfait exemple du retournement d'un épisode fondateur en un épisode destructeur. Porteur d'un nom biblique, il est paradoxalement l'incarnation de nombreux péchés capitaux : l'orgueil de ses crimes (comme le révèle sa tirade finale), la luxure – par son désir d'« être éclatant, [de] briller de nacre et d'or », c'est lui qui fait naître l'idée de viol chez Démétrius et Chiron³.

Ses actes semblent d'abord correspondre aux agissements d'un individu mu par la recherche du pouvoir. Amant de Tamora, il intrigue pour que cette dernière accède au pouvoir. Mais, par son attachement à l'enfant qu'il a eu avec l'impératrice Tamora, Aaron devient aussi le personnage le plus humain de la pièce : c'est en effet le seul qui accorde une véritable importance à sa progéniture.

¹ *Ibid.*, p. 17.

² Diane Larquetoux, *art. cit.*

³ *Id.*

C'est que l'horreur de l'intrigue a évolué durant les trois siècles séparant les deux versions de la pièce. Alors que chez Shakespeare Aaron est présenté comme le mal incarné – sa dernière réplique consiste à se repentir d'une bonne action qu'il eût pu faire au cours de sa vie – chez Botho Strauss, le personnage devient beaucoup plus ambigu. Il reste, certes, l'instigateur du viol de Lavinia, mais le tableau intitulé « Making-of » offre au personnage du comédien qui l'incarne l'occasion de décrire son rôle d'une manière bien différente : « Il paraît que je suis une ordure, un modèle de bassesse et de perfidie. En fait, je suis avant tout un libre penseur, un hérétique ou mieux encore : un cynique, donc un philosophe¹ ».

Le personnage d'Aaron est, tant dans la pièce de Shakespeare que dans la réécriture de Botho Strauss, un des personnages les plus difficiles à saisir de l'œuvre, car ses motivations ne sont pas évidentes à découvrir. Alors que Titus défend son honneur, Saturnin son pouvoir, ou que Tamora œuvre pour sa vengeance, la cruauté dont fait preuve Aaron semble gratuite. Dans *Titus Andronicus*, Aaron se livre à un autoportrait à l'acte II, scène 3, soit après qu'il a soumis l'idée du viol de Lavinia à Démétrius et Chiron, qui permet d'éclairer son comportement. Il se vante d'avoir accompli un « chef-d'œuvre de scélératesse² », puis se décrit à Tamora en ces termes :

Madame, si Vénus gouverne vos désirs, Saturne domine les miens. Que signifie mon regard sinistre et fixe, mon silence et ma sombre mélancolie ? Pourquoi mes cheveux, laineuse toison, maintenant débouclés, sont-ils comme autant de vipères qui se déroulent pour faire quelque fatale exécution ? Non, madame, ce ne sont pas là de voluptueux symptômes. Le ressentiment est dans mon cœur, la mort est dans ma main, le sang et la vengeance fermentent dans ma tête³.

Dans cet autoportrait, Aaron ne se décrit pas comme quelqu'un qui jouit de la violence. Faire le mal ne lui procure pas de plaisir, mais cela semble être inhérent à sa personne. Il est soumis à Saturne qui « domine » ses désirs, ou plus prosaïquement à des obsessions qui tourmentent son corps autant que son âme : « le ressentiment », « la mort », « le sang et la vengeance » se nichent « dans [s]on cœur [...] dans [s]a main [...] dans [s]a tête ». Ses cheveux, comparés à des vipères, renvoient au personnage mythologique de Méduse, divinité à la chevelure de serpents, dont le regard pétrifiait littéralement ceux qui osaient l'affronter. La particularité de Méduse est qu'elle a été ainsi transformée après avoir été violée par Poséidon ; elle est donc à

¹ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 28

² William Shakespeare, *Titus Andronicus*, *op. cit.*, p. 52.

³ *Ibid.*, p. 53.

la fois victime et bourreau, tout comme Aaron est victime, en ce qu'il est soumis, et bourreau, dans sa malfaisance.

Pour Sylvie Ballestra-Puech, l'Aaron de Shakespeare se présente comme un mélancolique :

En faisant prononcer cet autoportrait à son personnage peu de temps après son entrée en scène, Shakespeare a manifestement voulu le faire apparaître comme une incarnation possible de la mélancolie, la noirceur de la bile se reflétant, selon la logique médiévale, dans celle de la peau¹.

Pourtant, si ici Aaron semble se poser en victime, se comportant de manière violente et cruelle presque malgré lui, cette description contraste nettement avec le personnage machiavélique et calculateur qui agit dans la pièce. La complexité du personnage d'Aaron est donc déjà présente dans le texte shakespearien.

Dans sa réécriture, Botho Strauss fait dire à Aaron, en écho au texte de Shakespeare : « Princesse ! Venus ne vous donne-t-elle jamais congé ? Qu'y puis-je si aujourd'hui Saturne m'aspire dans ses pensées moroses ? Tout est insignifiant. Les étoiles et les victoires, les femmes et les gnomes, l'empire, le ciel, la vie : une vague d'insignifiance balaie le cercle terrestre. Tout est inintéressant² ». Sylvie Ballestra-Puech relève dans la réécriture de Botho Strauss un net changement, puisque la réplique d'Aaron désigne un sentiment « plus proche du spleen baudelairien que de la théorie renaissante des humeurs, comme le souligne la suppression du mot « mélancolie³ ». Ce spleen chez Aaron a cependant été évoqué précédemment dans le texte de Botho Strauss puisque, dans *Viol*, la première prise de parole du personnage a lieu dans « Making-of », scène aux conditions d'énonciation particulières déjà décrites, qui offre aux personnages l'occasion de réfléchir sur eux-mêmes.

Avant même donc que le personnage entre véritablement dans l'action, il explique, justifie presque ses actes à venir :

Il paraît que je suis une ordure, un modèle de bassesse et de perfidie. En fait, je suis avant tout un libre penseur, un hérétique ou mieux encore : un cynique, donc un philosophe. Quelqu'un qui en a assez de sa méchanceté parfois. Les divertissements sanguinaires, ça lasse. La violence est un amuse-gueule pour spectateurs blasés. Le mal est éventé et plat. En vérité, j'avais déjà tout appris, je m'étais épuisé à ferrailer contre le monde avant même d'y faire mon entrée. Je suis quelqu'un que révoltent la pompe des célébrations religieuses, les symboles, les cultes, tout ce bric-à-brac de significations, oui, cette gangrène de significations qui a débilité et incurablement rongé l'esprit vif du Romain au deuxième, troisième siècle après Jésus-Christ.

¹ Sylvie Ballestra-Puech, « Violence et mélancolie dans *Titus Andronicus* de Shakespeare, *Viol* de Botho Strauss et *Anéantis* de Sarah Kane », Loxias, Loxias 31., mis en ligne le 15 décembre 2010 URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6528>

² Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 32.

³ Sylvie Ballestra-Puech, *art.cit.*, p. 4.

Ce monde fanatique, étrié, capricieux, qui est proprement insupportable pour un esprit libre¹.

Dans la pièce originale de Shakespeare, il est difficile de saisir la logique qui gouverne le personnage d'Aaron : il semble principalement mu par le désir de faire du mal. Sous la plume de Botho Strauss, il devient un véritable philosophe cynique, dont l'amoralisme est preuve de liberté. Marginal par sa couleur de peau, il se joue des normes sociales, et garde en permanence une distance critique quant à sa relation avec l'impératrice Tamora, loin de se laisser emporter par la passion.

La dichotomie qui apparaît entre les discours qui sont tenus sur le personnage d'Aaron et ce que lui semble penser de lui-même est essentielle. Aaron commence par reprendre ce que l'on dit sur lui, c'est-à-dire ce que le public, face à lui, pense. Bien qu'il ne soit pas encore intervenu dans la pièce, sa réputation le précède. Elle pose le personnage en objet d'étude, et insiste sur la perception que les spectateurs auront de lui et des crimes violents qu'il s'apprête à souffler à d'autres ou à commettre lui-même.

Par ailleurs, l'utilisation dans ce discours du terme « spectateurs » rappelle immédiatement ces derniers à leur condition. En affirmant que « la violence est un amuse-gueule pour spectateurs blasés », le personnage d'Aaron fait directement écho au titre de la pièce, et à ce qu'en fait l'auteur dans le texte : le titre *Viol* fonctionne effectivement comme un amuse-gueule, puisqu'il aiguise l'appétit malsain des spectateurs pour le sordide, et qu'il les laisse sur leur faim, puisque la pièce ne contient pas à proprement parler de scène de viol. Par sa réplique, comme le souligne Sylvie Ballestra-Puech, « Aaron implique le spectateur dans une mélancolie qui, sous le nom de dépression, affecte l'époque tout entière, confrontée à la perte de sens² ».

Pourtant, il ne sombre pas dans un relativisme universel qui le confinerait au pessimisme absolu : une valeur semble en effet prévaloir à ses yeux, celle de la famille, comme le souligne Diane Larquetoux :

[Il est] le seul qui ne sacrifie pas son fils, et cela est complètement paradoxal, c'est Aaron, qui n'hésite pas à avouer tous ses forfaits contre la certitude de voir vivre sa progéniture, regagnant son humanité à l'instant où il se montre le plus cruel [...] C'est le personnage qui semble le plus noir, le plus monstrueux, se décrivant lui-même comme un démon, qui, finalement, protège jusqu'au dernier instant le fruit de ses entrailles quand les autres les sacrifient sans vergogne³.

¹ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 28.

² Sylvie Ballestra-Puech, *art. cit.*, p. 5.

³ Diane Larquetoux, *art. cit.*

Aaron, en effet, est le seul personnage de la pièce à respecter le lien familial : alors que Titus tue son fils puis sa fille, que Tamora n'hésite pas à abandonner son nouveau-né, que Saturnin et Bassian se déchirent pour le pouvoir malgré leur relation fraternelle, pour Aaron le seul individu qui compte est son fils. À Tamora qui lui demande de le faire disparaître, il répond : « Cette épée t'aura mis les tripes à l'air avant que tu ne touches à un seul cheveu de mon premier-né ¹ ».

Aaron apparaît donc comme un personnage à la frontière du philosophe cynique au sens grec du terme et du cynique contemporain. Enclin à faire le mal et à nuire à quiconque se mettrait en travers de sa route, il conserve néanmoins un attachement fort à son enfant, qui mérite d'être questionné. Dans le contexte de *Viol*, ce lien peut surprendre, d'autant plus de la part d'Aaron. Alors que Titus devient infanticide, le personnage qui semble le plus dénué de sentiments est prêt à se sacrifier pour son fils. Faut-il voir là une lueur d'espoir, une dernière valeur qui subsisterait même au sein de l'âme la plus noire ? Pour répondre à cette question, il faut étudier la position d'Aaron vis-à-vis des autres personnages.

Bien qu'il ait une liaison avec l'impératrice Tamora, Aaron apparaît, en effet, comme le personnage le plus solitaire de la pièce. En ce sens sa trajectoire va à l'encontre de celles de Tamora, Titus, Lavinia ou Saturnin, qui tous perdent leurs proches – enfants ou frères – au cours de l'action. Au contraire, Aaron voit lui naître son fils dans ce laps de temps. C'est cette naissance qui à la fois semble le rendre moins seul et lui rendre une partie de son humanité. Cet événement ne saurait bien sûr le changer en profondeur : il regrette encore dans sa dernière tirade n'avoir pas été assez méchant « Je maudis chaque jour où je n'ai pas été aussi malfaisant que j'aurais pu l'être² ». Mais l'enfant apparaît comme un prolongement de lui-même, un moyen de continuer à exister après sa mort, et donc un ultime moyen de la défier. L'amour paternel d'Aaron est d'ailleurs replacé dans son contexte. S'il demande à Lukas de « sauve[r] [s]on enfant³ », il lui enjoint également de le prendre « comme gage⁴ » auprès des Goths pour les convaincre de prendre les armes face à Rome. L'enfant devient ainsi instrument de vengeance, et on revoit poindre le personnage cynique et sa vision utilitariste des choses et des vies.

¹ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 76.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Id.*

Aaron échappe cependant à la caricature. Il porte un regard distancié sur la société et s'y compare :

Mon ambition était de surpasser en cruauté la cruauté de cette époque. Sauf que voilà ! elle n'est plus ce qu'elle était. La malfaisance a perdu, à la lumière d'une compréhension nouvelle, son pouvoir d'épouvante. L'analyse et la compréhension éclairent à présent le crime le plus sombre. L'analyse et la compréhension émoussent même les cornes du diable. L'enfer se mâtime de rose¹.

Au contraire de l'Aaron de Shakespeare qui était soumis à ses instincts maléfiques, le personnage de Botho Strauss laisse entendre que son comportement est le fruit d'une réflexion, d'une « ambition ». L'emploi de ce terme fait écho à la déferlante de violence réfléchie précédemment évoquée. Agissant de la sorte, Aaron est bien un cynique ; il se distingue des autres personnages justement parce qu'il ne tombe pas aveuglément dans la violence, mais prémédite ses actes. De ce fait, il se trouve isolé au sein de la pièce. Tandis que les autres personnages sont partie prenante dès les débuts de l'intrigue, lui pourrait rester extérieur à l'action, mais se lance dans cette tragédie de la vengeance de son plein gré.

La présence de ce personnage qui se revendique cynique permet, en outre, de mettre en évidence le cynisme de ceux qui l'entourent. En se désignant comme un philosophe, il fait preuve de réflexivité, de recul sur son comportement, ce dont sont incapables les autres personnages de la pièce. C'est ce qui lui confère son humanité, malgré son goût pour le mal : seul, il se tient à l'écart de la meute qui rôde autour de lui.

g. Dialectique de la foule et de l'individu : la question de l'isolement et de l'intimité

Cette question de l'individu face à la foule est récurrente dans la pièce de Botho Strauss. Le début de la pièce se présente, à la différence de la pièce originale de Shakespeare, comme une réclame publicitaire pour un complexe immobilier nommé « Terra Secura² », qui se veut « îlot d'insouciance³ ». Le thème de l'isolement surgit

¹ *Ibid.*, p. 76.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Id.*

donc dès les premières lignes de l'œuvre. Cet isolement serait garant de « sécurité¹ » : ces répliques, reprenant des éléments de langage du discours politique et de la publicité, ont pour effet immédiat de rendre le contexte de la pièce contemporain. La description d'un tel projet immobilier renvoie effectivement au phénomène des *gated communities*, selon l'expression de Edward J. Blakely, qui s'est fortement développé aux États-Unis à partir des années 1990. Blakely définit ces espaces comme « des quartiers résidentiels dont l'accès est contrôlé, et dans lesquels l'espace public est privatisé. Leurs infrastructures de sécurité, généralement des murs ou grilles et une entrée gardée, protègent contre l'accès des non-résidents² ». C'est bien cela qu'évoquent les crieurs imaginés par Botho Strauss, lorsqu'ils promettent « de l'habitat exclusif dans un environnement cent pour cent protégé³ », « protection » et « sécurité ». L'« îlot d'insouciance » dont il est question conduit à une hypothèse sous-jacente : si l'isolement est la condition de l'insouciance, c'est bien la communauté, la proximité entre les individus qui est source de danger.

Cette introduction publicitaire est brusquement interrompue par l'arrivée d'un jeune garçon et de sa mère. Cependant, le thème de l'isolement est toujours présent dans le texte, puisque la mère conseille à son fils de ne parler à « personne » et de « regarde[r] ce qui se passe ». Lukas, le jeune garçon, va alors expérimenter la même position de passivité que celle traditionnellement attribuée au spectateur de théâtre, réduit au silence et à l'observation.

Les crieurs reprennent ensuite leurs tirades, qui se contredisent à maintes reprises, vantant ici les espaces « clôturés⁴ », là les portes « ouvertes⁵ » de *Terra Secura*. La proximité de ces termes dans le texte rend la contradiction évidente, pour le lecteur, pour le spectateur et pour Lukas, qui assiste à cette scène. La double posture de Lukas, comme personnage-spectateur, est d'ailleurs explicitée par le premier des crieurs publics, qui le compare, lorsqu'il rit de son discours, à « un petit

¹ *Id.*

² E. J. Blakely, cité par Renaud Le Goix, in « Un samedi après-midi dans une *Gated Community* », *Labyrinthe*, 10 | 2001, Document (n° 10), 85-94.

<http://labyrinthe.revues.org/1264?lang=en#ftn2> consulté le 15 décembre 2012.

³ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Id.*

gars [...] dans le public¹ ». Lukas est ainsi dans la posture de celui qui contemple l'isolement auquel aspirent les individus. Cet isolement se construit en écho à la didascalie qui ouvre le texte. L'auteur y évoque à deux reprises « la foule² » romaine. Cette foule « assemblée³ » devant un « podium⁴ », devient, de fait, un public. Lukas, dans ce premier tableau, peut donc être compris comme la personnification du spectateur, individualité face à la « foule » du public. En installant la figure du spectateur sur la scène et en la construisant en opposition à celle du public, Botho Strauss revient sur l'émergence du spectateur en tant qu'individu.

Mais le personnage de Lukas permet aussi à l'auteur d'assumer le statut fictif de son œuvre. Lukas, comme les spectateurs de théâtre, se livre à l'« observation critique d'un simulacre⁵ », selon l'expression utilisée par Jean-Pierre Sarrazac. Ni Lukas ni les spectateurs ne croient à ce qui se déroule sous leurs yeux ; *Terra Secura* est d'ailleurs décrite comme une « citée rêvée⁶ », ce qui l'inscrit clairement en dehors de la réalité, dans le domaine de la fiction. Une utopie en un mot, qui se construit avec l'isolement.

Viol s'inscrit donc dans une esthétique théâtrale du cynisme par des procédés qui reviennent tout au long de la pièce : comparaisons animales et comportements irrationnels qui remettent en cause l'humanité des personnages, accent mis à la fois sur l'isolement des individus et sur la désindividuation qui les guette s'ils s'intègrent à une foule. Si la pièce met en scène des personnages cyniques, notamment Aaron qui se définit lui-même ainsi, c'est le projet de Botho Strauss qui, en interrogeant les rapports des individus entre eux et la valeur – ou le peu de valeur – qu'ils accordent aux choses et aux vies, porte tout entier la marque du cynisme contemporain, et tente d'attirer l'attention du public sur ce sujet.

¹ *Ibid.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*, op. cit., p. 54.

⁶ Botho Strauss, *Viol*, op. cit., p. 10.

2. Des *Trachiniennes* à *Tendre et cruel* : la perte du héros mythique

Suite à une proposition de Luc Bondy, Martin Crimp a décidé d'adapter une pièce courte et peu connue de Sophocle, *Les Trachiniennes*. La pièce grecque, dont l'intrigue est beaucoup plus simple que celle de la tragédie shakespearienne dont s'est inspiré Botho Strauss, raconte un épisode de la vie d'Héraclès, après qu'il a effectué ses douze travaux. Alors qu'il combat encore loin de son foyer, sa troisième épouse, Déjanire, apprend qu'il s'est épris d'une jeune fille nommée Iole. Pour reconquérir les faveurs d'Héraclès, Déjanire lui fait parvenir une tunique, enduite de ce qu'elle pense être un philtre d'amour. Mais le centaure Nessos, qui lui avait donné la recette dudit philtre, s'est joué d'elle : dès qu'Héraclès revêt la tunique offerte par Déjanire, il commence à souffrir d'une atroce douleur. Apprenant les conséquences malheureuses de son acte, Déjanire se suicide. Héraclès lui, endurant mille maux, demande à son fils Hyllos d'abréger ses souffrances, en lui faisant promettre de faire de Iole son épouse.

Malgré la triste fin d'Héraclès, c'est bien la tragédie personnelle de Déjanire qui est au centre de l'œuvre de Sophocle : femme trompée, par son époux mais aussi par Nessos, elle semble assister passivement aux événements qui l'entourent, ne pouvant que constater les infidélités d'Héraclès, et lorsqu'elle tente d'agir, en lui envoyant une tunique dotée de vertus magiques, elle ne fait qu'aggraver la situation, et entraîne sa propre décadence.

La pièce de Sophocle est bien tragique au sens courant du terme. Elle s'achève sur un dénouement malheureux. Cependant, la place du cynisme n'y est pas aussi importante que dans *Titus Andronicus*. Alors que l'œuvre de Shakespeare décrivait déjà un monde cynique, empli de cruauté, *Les Trachiniennes* offrent une vision du monde sombre et pessimiste, du fait non des hommes, mais du destin. C'est pourquoi la réécriture de Martin Crimp est particulièrement intéressante : en rendant aux personnages de la tragédie leur libre arbitre, leur capacité de choisir, en ôtant ce poids du destin, Martin Crimp leur rend leur responsabilité. La tragédie n'en devient ainsi que plus violente encore. Rendus maîtres de leurs destins, les personnages de *Tendre*

et cruel ne finissent pas mieux que ceux de Sophocle, preuve de la responsabilité de l'homme dans son propre malheur.

a. La modernisation de la réécriture

Martin Crimp a conservé et développé plusieurs motifs récurrents dans la pièce originale. Ainsi Amelia, selon le nouveau nom donné par l'auteur au personnage de Déjanire, est comparée à un « oiseau dans une boîte¹ » dont le sommeil est perturbé, alors que le chœur de Sophocle décrivait Déjanire comme un « oiseau en détresse² ». L'image de l'oiseau en cage est reprise par Martin Crimp car il a développé, tout au long de sa pièce, les thèmes de l'enfermement et de l'isolement qui en découle. L'auteur a également conservé la trame de la pièce originale, tout en la transposant à l'époque contemporaine – ce dont s'est abstenu Botho Strauss. Toutefois, la pièce de Martin Crimp fournit peu d'éléments factuels quant à son contexte. Tout juste le lecteur apprendra-t-il qu'Amelia séjourne dans une maison proche d'un aéroport, et que le Général – Héraclès – est parti se battre à Gisenyi, une ville du Rwanda, pour « éradiquer le terrorisme³ ».

L'auteur a donc considérablement modernisé le contexte de la pièce : écrite après les attentats du 11 septembre 2001, l'œuvre porte la trace de la « guerre contre le terrorisme » initiée à l'époque. Héraclès est ainsi devenu un général parti combattre en Afrique, sous les ordres d'un ministre, dont le portefeuille exact demeure mystérieux, Jonathan. Martin Crimp s'inscrit ainsi dans la lignée de nombreux auteurs ayant évoqué le sujet du terrorisme et de ses conséquences : Michel Vinaver avec *11 septembre 2001* (2002), Falk Richter dans *Hôtel Palestine* (2004), Dennis Kelly avec *Oussama ce héros* (2005), Simon Stephens avec *Pornographie* (2008), ou encore Mark Ravenhill avec *Les Troyennes* (2008).

Il n'est pas ici question de réfléchir à la totalité de la production théâtrale consécutive aux attentats du 11 septembre 2001 et à la « guerre contre le terrorisme » qui les a suivis, mais il semble nécessaire de situer *Tendre et cruel* dans ce contexte. Il

¹ Martin Crimp, *Tendre et cruel*, trad. P. Djian, L'Arche, Paris, 2004, p. 19.

² Sophocle, *Les Trachiniennes*, trad. R. Pignarre, in *Théâtre complet*, Paris, Garnier Frères, 1964, p. 189.

³ Martin Crimp, *Tendre et cruel*, *op. cit.*, p. 12.

faut par ailleurs préciser la position particulière des auteurs britanniques à l'égard de ces événements¹. Les guerres d'Afghanistan puis d'Irak, menées conjointement par les Etats-Unis et la Grande-Bretagne, ont créé un climat de suspicion envers les discours des hommes politiques. Les révélations qui ont jeté le doute sur la véracité des faits divulgués au public lors de ces deux guerres ont fait émerger la nécessité de remettre en question les discours des gouvernements.

C'est dans ce questionnement que s'inscrit pour partie la pièce de Martin Crimp. *Tendre et cruel* est une œuvre qui explore le doute : doutes sur les paroles de Jonathan, sur les crimes du Général, mais aussi plus largement les doutes, légitimes ou illégitimes, que les individus peuvent éprouver les uns envers les autres. Dans son analyse accompagnant la création de la pièce par Brigitte Jaques-Wajeman, François Regnault explique ainsi qu'Amelia, comme Déjanire, « manque d'information² » ; elle est laissée dans le doute quant au sort de son époux. Ce manque d'information renvoie directement à celui auquel s'est retrouvée confrontée la population occidentale lors des deux guerres précédemment évoquées. Ce doute qui s'étend à chacun sur tous les sujets est bien la manifestation d'un scepticisme ambiant. Or le scepticisme est un des traits caractéristiques du cynisme, le cynique étant celui qui ne croit plus en rien. La place prépondérante accordée au doute dans la pièce de Martin Crimp contribue donc à inscrire cette œuvre dans l'esthétique du cynisme, car autant la structure dramaturgique que la pièce elle-même se construisent autour de la question de la possibilité même du savoir.

Cependant, la spécificité de la pièce ne tient pas en cette omniprésence du doute. En effet, les pièces précédemment citées évoquant la question du terrorisme interrogent également le doute. Pourtant, seul Martin Crimp utilise la forme de la réécriture pour traiter cette thématique. Or, cette forme est particulièrement originale pour l'auteur, qui n'avait jamais utilisé ce procédé auparavant.

¹ Cf. Clare Finburgh, « « Vérité » ou « mensonge » ? Le Théâtre politique post-11 septembre en Grande-Bretagne¹ », *Agôn* [En ligne], Dossiers, HS n° 1 : Mettre en scène l'événement, Mémoire de l'événement : le cas du 11 septembre au théâtre, mis à jour le : 08/09/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1808>

² François Regnault, « *Tendre et cruel* une adaptation des *Trachiniennes* », Dossier pédagogique accompagnant le spectacle, p. 14.

b. Renommer pour dire une autre réalité

En premier lieu, Martin Crimp a choisi de systématiquement modifier le nom des personnages de la tragédie originale de Sophocle. Ainsi dans *Tendre et cruel*, Déjanire devient Amelia, Hyllos James, Héraclès le Général, et Iole Laela. Son jeune frère s'appelle Edu, un rôle que Martin Crimp a voulu muet. L'auteur a fait du messager un journaliste, nommé Richard, et du courrier Lichas un ministre, Jonathan. Le centaure Nessos devient un chimiste, ancienne connaissance d'Amelia, nommé Robert. Le chœur des femmes trachiniennes et le rôle de la nourrice sont remplacés par trois personnages, une gouvernante, Rachel, une physiothérapeute, Cathy, et une esthéticienne, Nicola, toutes trois désignées dans le texte par des numéros, respectivement 1, 2 et 3.

b. 1. Le personnage d'Amelia symbole de la modernité de la pièce

Les changements de noms opérés par Martin Crimp sont significatifs. Ils permettent de souligner les différences entre les caractères des personnages de Sophocle et ceux recréés par l'auteur britannique. En effet, Amelia, à la différence de Déjanire, est présentée sous les traits d'une femme moderne : elle refuse explicitement le rôle de « victime¹ » dès le début du texte, là où dans une même tirade inaugurale, Déjanire se plaignait dans la pièce de Sophocle :

C'est une sagesse vieille comme le monde qui dit que de toute vie mortelle il faut attendre le terme avant d'affirmer qu'elle fut heureuse ou malheureuse. Hélas ! je n'ai pas besoin d'être allée chez Hadès pour savoir combien l'infortune aura pesé sur la mienne².

Pourtant, bien qu'Amelia réfute ce rôle de victime, la première partie de la pièce la présente comme une femme vulnérable, soumise, qui abandonne l'université pour se consacrer à son mari et qui se réfugie dans sa chambre face aux problèmes. Ce motif de l'isolement, de l'enfermement, revient à plusieurs reprises dans le texte. Cependant, à la fin de la première partie de l'œuvre, Amelia acquiert un statut nouveau : celle que l'on croyait femme bafouée et cocue se révèle également adultère. Amelia sait que le Général la trompe lorsqu'il est au combat, comme Déjanire savait qu'Héraclès avait d'autres femmes, mais Amelia a elle aussi des aventures

¹ Martin Crimp, *Tendre et cruel*, *op. cit.*, p. 11.

² Sophocle, *Les Trachiniennes*, *op. cit.*, p. 187.

extraconjugales ; elle évoque une ancienne liaison avec Jonathan, qu'elle n'hésite pas à embrasser de nouveau. Dans la nouvelle mise en scène de la pièce par Brigitte Jaques-Wajeman¹, la metteuse en scène a choisi d'insister sur ce trait du caractère du personnage d'Amelia, puisque cette dernière flirte ouvertement avec le journaliste Richard dans la première partie de la pièce. Ce rapport de séduction permanent entre Amelia et les hommes qu'elle rencontre est matérialisé lorsqu'elle s'assoit sur l'imposant lit qui constitue l'élément principal de la scénographie, entourée de ses soupirants, Jonathan et Richard. Là où Déjanire était victime d'adultère, Amelia est tout aussi coupable que son époux ; elle refuse donc bel et bien ce rôle de « victime ».

La mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman met en lumière cet aspect de femme fatale d'Amelia. La parenté visuelle de la comédienne Anne Le Guernec, incarnant Amelia, avec Marilyn Monroe est flagrante, et ce dès la première scène, dans laquelle sa chevelure blonde peroxydée émerge des draps, cachant à peine sa nudité. L'image rappelle clairement la série « An evening with Marilyn Monroe », du photographe Douglas Kirkland². Inscire Amelia dans la lignée de Marilyn Monroe n'est pas anodin, l'actrice américaine étant symbole à la fois d'une féminité assumée et libérée – en témoignent ses nombreux amants – mais aussi d'une fragilité certaine. Si ces deux figures peuvent être qualifiées de femmes fatales à l'égard des hommes, qui tous ou presque leur succombent, au regard de leurs destins respectifs, il est également permis de penser que c'est avant tout à elles-mêmes qu'elles furent fatales : bien que la mort de Marilyn Monroe soit encore sujet à controverse, l'hypothèse la plus souvent retenue concernant sa mort est le suicide. Or, dans *Tendre et Cruel*, Amelia, elle aussi, finit par se suicider. Dans la mise en scène de Brigitte Jaques-Wajeman, le personnage ingère des gélules, que l'on imagine aisément être des antidépresseurs ou des calmants, à l'égal des médicaments retrouvés dans le sang de l'actrice américaine après sa mort.

Au-delà d'un marqueur révélateur du changement de caractère et de statut du personnage ou d'une marque d'éloignement, le prénom d'Amelia est porteur d'un sens particulier. En effet, dans *Tendre et cruel*, Amelia vit recluse dans une maison à

¹ Créée le 31 janvier 2013 à l'Onde - Théâtre et Centre d'art de Velizy-Villacoublay.

² <http://www.daily-joy.fr/article/marilyn-monroe-par-douglas-kirkland-20110518.html> consulté le 6 février 2013.

proximité d'un aéroport. Le passage des avions dans le ciel rythme la pièce, comme autant de possibilités de fuir la fatalité, l'enfermement, qui s'envolent. Dans cet environnement, le choix qu'a fait Martin Crimp d'appeler son héroïne Amelia est significatif, car ce prénom est peu courant. Il s'agit là d'une référence à l'aviatrice Amelia Earhart, qui fut une des premières aviatrices américaines. Alors que cette dernière a été la première femme à traverser l'océan Atlantique en avion, l'Amelia de Martin Crimp reste clouée au sol, malgré les velléités de voyages qui l'animent : lorsqu'elle évoque la possibilité de se rendre à l'aéroport, ce n'est que pour aller chercher le Général à la descente de son avion. Bien qu'il semble à portée de la main, cet ailleurs paraît inatteignable.

b.2. La concrétude des personnages masculins

Ces changements de noms peuvent également permettre d'ancrer des personnages dans le temps présent – ou, au contraire, d'en éloigner d'autres. Ainsi James, Robert, Richard et Jonathan sont des prénoms courants dans le monde anglophone. Nommer ainsi ces personnages permet de les rendre plus actuels. En outre, chacun de ces personnages exerce un métier caractéristique de l'époque contemporaine : Richard est journaliste, Jonathan ministre, Robert chimiste. Les personnages créés par Martin Crimp sont donc résolument inscrits dans notre temps. De plus, le traitement réservé par l'auteur à ces personnages s'appuie sur les critiques qui sont régulièrement adressées à leurs catégories professionnelles respectives.

Richard, lui-même journaliste, tient des propos durs envers ses collègues : « Vous savez comment sont les journalistes – creuse creuse creuse – pourquoi pense-t-on toujours qu'ils sont en train de nous mentir¹ ? ». Il se fait donc l'écho de critiques formulées de manière récurrente à l'encontre de sa profession. Le comportement de Jonathan, qui d'abord soutient le Général face aux accusations lancées à son encontre, assurant qu'il a agi à la demande de son gouvernement, avant de finalement décréter qu'il est un homme « très très dangereux [...] dont les actions indépendantes – et [il] insiste là-dessus – dont les actions indépendantes ont mis [son] gouvernement dans une position très délicate² », n'est pas sans rappeler le manque de constance et de

¹ Martin Crimp, *Tendre et cruel*, *op. cit.*, p. 23.

² *Ibid.*, p. 98.

conviction et les positions opportunistes que la classe politique est souvent accusée d'adopter. James, quant à lui, semble correspondre au stéréotype de l'adolescent tel qu'il est souvent décrit dans les médias, c'est-à-dire ayant pour principales caractéristiques la mollesse et l'insolence, n'hésitant pas à insulter sa mère.

Journaliste menteur, politicien versatile et adolescent insolent : il s'agit bien là de trois types de personnages émanant de modèles contemporains. *A contrario*, les prénoms d'Amelia et de Laela conservent les consonances étrangères qu'ont pour des contemporains ceux de Déjanire et Iole : les personnages d'Amelia et de Laela apparaissent ainsi quelque peu en dehors du monde.

c. La connaissance comme critère de pouvoir

Les personnages de la pièce semblent donc s'inscrire dans deux régimes poétiques différents, l'un, auquel appartiennent Jonathan, Richard, Robert et James, profondément ancré dans la réalité, l'autre, celui d'Amelia, de Laela, mais aussi d'Edu et du Général, qui relève davantage du domaine onirique ou mythique, d'autant que les premiers font preuve de comportements logiques et pragmatiques – l'exemple le plus flagrant est celui de Robert, chimiste de son état, qui trompe sciemment Amelia sur le contenu de la fiole qu'il lui remet – là où les seconds semblent suivre leurs humeurs. Au cynisme des premiers, calculateurs et manipulateurs, s'opposerait donc une forme de candeur de la part des seconds qui, au contraire, réagissent aux événements sans penser aux conséquences – le comportement du Général, détruisant une ville sur un coup de tête, est emblématique de cette insouciance.

Les nouveaux noms attribués par Crimp à ses personnages permettent également d'établir des parentés entre eux, qui n'existaient pas dans la pièce de Sophocle. Les personnages masculins principaux ont des prénoms dont la consonne inaugurale est soit J, soit R. Le lien entre Jonathan et James est rendu explicite dans l'une des dernières scènes du spectacle de Brigitte Jaques-Wajeman, lorsque les deux hommes sont face au Général. Non seulement ils se tutoient, ce qui crée d'emblée une proximité entre eux, mais en plus la metteuse en scène a choisi de les habiller d'une façon semblable. Tous deux sont vêtus de costumes sans cravate – noir pour James,

bleu pour Jonathan – ce qui accentue leurs similitudes. Ils appartiennent dorénavant au même monde, le Général reprochant à son fils de « parle[r] au gouvernement¹ ».

De la même façon, un parallèle peut être établi entre les personnages de Richard et de Robert, bien que ce dernier soit uniquement cité dans le texte et n'apparaisse pas sur scène. Outre cette même consonne qui débute leurs prénoms, c'est leur désir à demi assouvi envers Amelia qui rapproche les deux personnages. Alors qu'Amelia n'a pas laissé Robert « [la] toucher² », elle ne fait que danser avec Richard. Les deux hommes se retrouvent donc dans la même situation d'amants éconduits. Plus encore, ce sont leurs trajectoires respectives qui permettent d'établir un parallèle entre les deux personnages, pétris de contradictions et qui finissent par sombrer dans un pessimisme désillusionné, submergés à la fois par le cynisme ambiant et par celui qui s'est développé, au fil des années, au plus profond de leur être.

Au début de la pièce, James, tant dans le texte de Martin Crimp que dans les mises en scène successives de Luc Bondy et de Brigitte Jaques-Wajeman, est présenté comme un adolescent caricatural, en sweat-shirt à capuche ou bien en survêtement de sport. Décoiffé, avachi, les mains dans les poches, il répond à sa mère avec une insolence non feinte « en l'imitant³ », n'hésitant pas à se moquer de sa naïveté ou de son ignorance : « tu ne lis pas les journaux⁴? ». Quelques scènes plus loin Amelia, s'adressant à Jonathan, fait référence à cette même notion d'ignorance en évoquant la femme du ministre : « pauvre petite Kitty, elle n'a jamais su, n'est-ce pas, même si son ignorance est précisément ce que vous méprisez chez elle⁵ ». En plus d'arborer des tenues sensiblement similaires à la fin du spectacle, James et Jonathan adoptent donc deux attitudes semblables : ils méprisent l'ignorance de celles à qui ils mentent pourtant eux-mêmes.

Les deux duos évoqués ci-dessus, James et Jonathan d'une part, Robert et Richard de l'autre, montrent les deux aspects que peut revêtir le cynisme contemporain, l'un que l'on peut qualifier de systémique – c'est celui du ministre et

¹ *Ibid.*, p. 89.

² *Ibid.*, p. 51.

³ *Ibid.*, p. 15.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.* p. 41.

de James, bourreaux méprisant les faiblesses de leurs victimes –, l'autre, plus intime, qui correspondrait à un cynisme mélancolique, à une résignation, fruit de l'endurcissement des âmes à la suite d'amères désillusions.

Deux catégories de personnages distinctes se dessinent donc. Au-delà de la traditionnelle opposition entre victimes et bourreaux, il semble plus pertinent de raisonner en termes de naïfs et d'incrédules. C'est bien ce rapport à la connaissance qui différencie les personnages de la pièce. Même le Général, malgré son rang, n'est pas dans le camp de ceux qui savent. Il est le bras armé du gouvernement, et agit sur ordres. Pourtant, il apparaît excessif de le qualifier de naïf. Il faut alors affiner les distinctions entre les personnages de la pièce pour trouver le véritable critère qui les différencie. La véritable distinction entre les personnages de la pièce s'effectue en fonction de leur capacité à éprouver des émotions. Certains savent, d'autres ressentent. La combinaison de ces deux modes de rapport au monde semble impossible dans la pièce. Or, cette distinction nette entre savants et poètes est caractéristique de l'époque post-moderne, de l'époque contemporaine donc.

d. Dialectique de l'ici et de l'ailleurs : la recherche de la sécurité du foyer

La pièce de Martin Crimp est construite sur une autre opposition, omniprésente, entre le lieu de l'action, à savoir la résidence temporaire d'Amelia, et Gisenyi, la ville où est parti combattre le Général. Cette thématique est mise en évidence grâce aux nombreuses évocations de l'aéroport voisin de la résidence d'Amelia. Les avions, censés faire le lien entre l'ici et l'ailleurs, atterrissent et décollent, sans que jamais l'un des personnages ne monte à bord, à l'exception de James, qui établit ainsi le contact entre ses deux parents. Dans sa mise en scène, Brigitte Jaques-Wajeman a choisi d'intercaler des extraits vidéo de villes et de routes vues d'avion. Mais toutes ces images font référence au monde occidental, où se trouve Amelia, non au pays lointain où est le Général. Malgré ces avions, il n'y a donc pas d'ouverture sur le monde extérieur. Amelia ne se rend d'ailleurs jamais à l'aéroport, bien qu'elle évoque cette possibilité avec Laela ; elle se suicide au lieu de partir.

Cette rupture des liens est également manifeste dans les échanges téléphoniques qui ont lieu tout au long de la pièce. Ainsi le Général, lorsqu'il joint Jonathan au téléphone, demande à parler à Laela, et non à Amelia. Or le Général a rencontré Laela lors de sa mission. Même une fois de retour dans sa patrie, il semble donc encore plus attaché au territoire qu'il vient de quitter. Il semble ainsi éprouver une incapacité à s'inscrire à nouveau dans sa vie d'antan, ce qui n'est pas sans rappeler le syndrome de stress post-traumatique dont souffrent parfois les soldats revenant d'un conflit. Le reste du texte accrédite ce diagnostic, notamment lorsque Amelia explique à Laela, à propos du Général, que « quand il se réveille dans le lit en hurlant, [elle est] la personne qui allume la lumière, qui va lui chercher un verre d'eau¹ ». En outre, si la ville de Gisenyi existe bel et bien au Rwanda, la façon dont elle est évoquée dans le texte est plus problématique, ni James ni Jonathan ne pouvant définir s'il s'agit d'une « ville » ou d'un « camp² ». L'ailleurs reste donc défini de façon très floue, d'autant qu'il n'est pas précisé dans le texte que cette ville se situe au Rwanda. Malgré cette imprécision, le lieu où se trouve le Général est nommé, contrairement à celui de la résidence d'Amelia.

Parallèlement à cette thématique de l'ailleurs émerge celle du foyer. Le Général est parti loin de son foyer ; pour reconquérir son amour, Amelia lui fait parvenir un oreiller, qui peut ainsi se comprendre comme une métonymie à la fois du lit conjugal et du foyer. Elle le précise clairement à Jonathan : « Bon, écoutez pour lui rappeler son foyer pour l'aider à dormir avant qu'il ne rentre enfin chez lui j'ai un oreiller blanc que je veux que vous lui apportiez³ ». Pourtant, ce foyer reste introuvable. La demeure où vit Amelia ne peut en effet être considérée comme telle, puisque Martin Crimp précise, dans les didascalies accompagnant le texte, qu'il s'agit là d'une « résidence temporaire⁴ ». La recherche d'un foyer, gage de sécurité, apparaît donc comme l'un des enjeux majeurs du texte. Amelia a eu un tel foyer par le passé ; elle l'évoque au début de la pièce : « J'avais à peine quinze ans. Je vivais avec mon père Je vivais très, mais très paisiblement avec mon père⁵ ». Le foyer paternel est clairement associé à la paix, à la sérénité, mais cette paix appartient à un passé révolu,

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 15 et 28.

³ *Ibid.* p. 54.

⁴ *Ibid.* p. 10.

⁵ *Ibid.* p. 11.

car elle a été troublée par un élément perturbateur, la visite d'un homme, qui souille ce foyer en y exposant ses fantasmes.

Amelia repart alors à la recherche d'un foyer, qu'elle parvient à fonder avec le Général : « J'ai dix-huit ans et j'ai une maison un mari et un lit – un lit avec des oreillers blancs – et un enfant¹ ». Mais la guerre, et avec elle le départ du Général, a perturbé la stabilité de ce foyer, qu'elle n'a dès lors de cesse de rechercher, jusqu'à vivre dans un « bunker² » comme le lui reproche son fils James. Cette problématique du foyer se manifeste également dans la précision différente avec laquelle sont définis les lieux du drame : alors que l'ailleurs, bien qu'il demeure indistinct, est nommé – le Général est à Gisenyi –, le lieu même où se déroule la pièce reste indéfini. L'auteur indique que la maison se situe à proximité d'un aéroport international, sans préciser ne serait-ce que le continent sur lequel elle se trouve. Le lieu de l'action reste donc inscrit dans une réalité vague, comme pour insister sur la difficulté qu'il y a à rendre tangible ce foyer, lieu de paix fantasmé.

Enfin, le fait que la fiole utilisée par Amelia pour reconquérir le Général ne contienne plus exactement un philtre d'amour, comme dans la version de Sophocle, mais une « molécule chimique³ » censée « [ôter] à un soldat l'envie de se battre en faisant languir ce soldat après un endroit sûr lui faisant ressentir le besoin d'un endroit sûr un besoin absolu d'amour et de réconfort de la part de la personne dont il est le plus proche⁴ » constitue un indice supplémentaire attestant de l'importance centrale de la thématique du foyer dans le texte de Martin Crimp.

Les personnages de la pièce apparaissent donc comme autant de déracinés à la recherche d'un foyer. Cette quête fait écho à celle de l'homme contemporain, déconnecté de ses origines. L'homme sans passé est un homme sans attache ; un cynique donc. La perte de repères qu'induit la perte du foyer est l'une des caractéristiques du cynisme contemporain. En ce sens, cette thématique majeure de la pièce permet de la rattacher à une esthétique du cynisme.

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 68.

³ *Ibid.*, p. 51.

⁴ *Ibid.*, p. 51-52.

e. La violence dans l'intimité

La violence contenue dans *Tendre et cruel* de Martin Crimp peut sembler bien moins importante que celle décrite par Botho Strauss dans *Viol*. Elle est, en tout cas, moins donnée à voir aux lecteurs et aux spectateurs. Alors que *Viol* présente une succession de meurtres sanglants, un seul personnage trouve la mort dans *Tendre et Cruel* ; et encore s'agit-il d'un suicide, donc d'une mort souhaitée et recherchée par le personnage. Outre certaines répliques évoquant les combats d'Héraclès, la pièce originale ne comporte pas de scènes d'une violence extrême. La mort de Déjanire n'a pas lieu sur scène : elle est rapportée par le personnage de la nourrice. Le texte de Martin Crimp ne donne donc lieu à aucune effusion sanguinolente, contrairement à ceux de *Titus Andronicus* et de *Viol*.

Cependant, la violence reste la trame de fond de la pièce. Elle se manifeste notamment par l'intermédiaire du personnage central de la pièce, le Général, bien que celui-ci intervienne tardivement. Absent, il n'en est pas moins le protagoniste du texte. Sans nom, il est réduit à sa fonction de soldat. Par conséquent, il se caractérise d'abord par son rôle de combattant. Le Général, telle une ombre planant sur les autres personnages, devient une allégorie de la violence : qu'il soit présent physiquement ou pas, il reste le centre d'intérêt principal des personnages – la plupart des conversations tournent autour de sa personne – comme la violence demeure, exprimée ou contenue, au cœur de la tragédie.

Ces combats permanents se concrétisent dans les relations que les personnages entretiennent au toucher. A cet égard, il importe de souligner que les personnages ne se frappent pas entre eux. Amelia, en particulier, s'inflige des blessures à elle-même, et ce dès son enfance, et jusqu'à sa mort. La pièce s'ouvre ainsi sur une réplique dans laquelle elle évoque des « très hauts talons blessants [qu'elle] avai[t] supplié et supplié qu'on [l']autorise à porter¹ ».

Mais c'est bien par ce rapport particulier au toucher que se manifeste la violence dans *Tendre et cruel*. Amelia autorise en effet certains personnages à la toucher, et refuse ce droit à d'autres. Ses employées sont autorisées à la toucher.

¹ *Ibid.*, p. 11.

Néanmoins, ce signe d'intimité a des implications restreintes, car les rapports qu'elle entretient avec ses employées sont régis par une relation hiérarchique claire. Amelia leur est supérieure : elle peut donc les laisser la toucher sans crainte. En revanche, elle refuse ce privilège au ministre. En effet, leur relation est ambiguë. Dans la mesure où, au sein de cette relation, il n'y a ni dominant ni dominé naturel, il est nécessaire de garder une certaine distance, afin de ne pas rompre cet équilibre précaire des rapports de force.

La distance est ce qui préserve de l'intimité. En maintenant cette distance, en éloignant physiquement les personnages les uns des autres, l'auteur réduit donc à néant l'intimité qui pourrait exister entre eux. Dans *Tendre et cruel*, toute forme d'intimité devient ainsi problématique. Le texte est traversé par des références au toucher, sens premier par lequel se manifeste l'intimité. Amelia est au centre de ce système de toucher : « NE VOUS AVISEZ PAS DE POSER LA MAIN SUR MOI¹ » crie-t-elle au ministre Jonathan, avant de l'embrasser « longuement² » dans la deuxième partie de la pièce. « Durant son discours, elle a laissé Jonathan la toucher. À présent, elle enlève doucement sa main³ » précise ensuite Martin Crimp qui semble avoir voulu préciser dans son texte tous les contacts physiques devant avoir lieu entre les personnages.

James, lui, ne peut plus toucher son père après son empoisonnement. Il n'est plus « humain⁴ », de sorte que son fils raconte ensuite :

C'est pour ça que quand il me parle – quand il dit « Tout devient sombre : donne-moi ta main » – quand il dit « aide moi, aide-moi, donne-moi ta main bordel » il n'y a aucune chance pour que je laisse cette personne - non - désolé - chose - aucune chance pour que je laisse cette chose avec ses yeux en tête d'épingle de merde qui passait pour être mon père ne serait-ce que me *toucher*⁵.

Cette obsession pour le toucher se manifeste enfin dans le leitmotiv de l'oreiller, qui est évoqué à maintes reprises dans le texte, et renvoie directement à ce sens. Amelia, en confiant un oreiller à Jonathan pour qu'il le remette au Général, lui donne les consignes suivantes :

¹ *Ibid.* p. 43.

² *Ibid.* p. 53.

³ *Ibid.* p. 55.

⁴ *Ibid.* p. 66.

⁵ *Id.*

Dites-lui d'enfoncer son visage dans la partie douce de l'oreiller blanc et sa bouche et sa langue dites-lui d'enfoncer son visage tout entier dans l'oreiller blanc jusqu'à ce qu'il ressente quelque chose de lisse et de dur à l'intérieur de l'oreiller blanc se casser¹.

Outre l'intérêt de cette réplique du point de vue de l'intrigue – Amelia a caché la fiole censée contenir le philtre d'amour dans l'oreiller –, elle permet d'insister, une nouvelle fois, sur l'importance revêtue par ce sens. L'oreiller devient ainsi symbole à la fois du foyer et de la sensualité qui unit le couple, sensualité qui passe par le toucher.

Cette dialectique entre ce qui peut être touché et ce qui ne peut pas l'être met à jour le thème de l'isolement, qui est lui aussi central dans le texte. En effet, Amelia vit comme une recluse dans cette résidence provisoire où elle a été consignée. Si elle n'hésite pas, selon les didascalies de Martin Crimp, à « entoure[r] de ses bras² » Richard, le journaliste, à « s'accroche[r]³ » à lui et à danser avec lui, pour manifester sa joie lorsqu'il lui annonce que son époux est vivant, elle repousse ensuite vivement Jonathan lorsque ce dernier accuse le Général de crimes de guerre, pour ensuite se rapprocher de lui, dans l'unique but de parvenir à ses fins. Les contacts physiques entre les personnages fonctionnent ainsi comme autant de marqueurs de leurs rapports psychologiques.

Il serait bien entendu prématuré de tirer des conclusions générales sur le théâtre actuel de l'étude de ces deux seules œuvres. Cependant, ces deux réécritures, analysées sous le prisme d'une esthétique du cynisme, semblent, par les thématiques qu'elles explorent et les procédés qu'elles exploitent, être symptomatiques d'une manière contemporaine d'envisager le théâtre, tant dans l'écriture que dans la mise en scène, comme un espace d'expression du malaise de la civilisation contemporaine, dont le cynisme pourrait à la fois être la cause, le vecteur et la conséquence.

Ainsi, c'est dans les relations entre les personnages, qui sont dans un perpétuel rapport de force, que se manifestent la violence et le cynisme dans *Tendre et Cruel*. Perdus dans leur époque, ils ne sont plus capables d'établir d'authentiques relations les uns avec les autres. Cette absence de relations est d'autant plus notable qu'ils

¹ *Ibid.* p. 54-55.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Id.*

présentent pourtant des points communs. James et Jonathan, ou Amelia et Laela, pourraient se parler, se comprendre. Ils en sont pourtant incapables. Certes, les difficultés de communication entre les personnages d'une pièce ne constituent pas un phénomène nouveau. Peter Szondi a montré dans la *Théorie du drame moderne* que c'est la complexification des relations interpersonnelles qui est à l'origine de la crise du drame, en s'appuyant notamment sur l'œuvre de Tchekhov : « Dans les drames de Tchekhov, les hommes vivent sous le signe du renoncement. C'est surtout le renoncement au présent et à la communication qui les caractérise : le renoncement au bonheur dans la rencontre concrète¹ ».

Mais *Tendre et cruel* et *Viol* sont deux pièces où les personnages ne cherchent même plus à se comprendre, sans en éprouver de nostalgie. Tandis que, chez Tchekhov ils cherchaient encore à dialoguer – certes, en vain – au sein d'un « dialogue inessentiel² », ils ne semblent désormais plus ressentir que de l'hostilité à l'égard d'autrui. C'est donc bien un sentiment de méfiance qui domine dans ces deux pièces, au sein desquelles les personnages ne peuvent plus se faire confiance. Ils ne peuvent plus, mais ils ne semblent plus même le vouloir. Fruit d'années de désillusions et d'espairs déçus, ces pièces mettent en scène des histoires où la naïveté et la candeur sont devenues les pires défauts qu'il soit. La seule attitude à adopter devient alors le cynisme, y compris pour ceux qui restent naïfs, comme Amelia.

¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne, op. cit.*, p. 30.

² *Ibid.*, p. 34

Chapitre 3.

Motifs du cynisme dans le théâtre contemporain

Il peut s'agir de lieux anodins en apparence, de types de personnages, parfois même de simples objets. Le cynisme investit le théâtre contemporain, et son matériau textuel et scénique, par le biais de certains motifs qui s'imposent comme récurrents. Tous intimement liés à la société contemporaine moderne ou post-moderne, ils sont souvent à la fois utilisés pour les traductions scéniques qu'ils appellent, pour leurs vertus dramaturgiques et pour leur portée symbolique.

Ainsi, il semble indispensable de commencer par établir une topologie de l'esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain, pour mieux cerner ce phénomène. Cette nécessité s'impose d'abord du fait des nombreuses didascalies des auteurs à ce sujet. Certes, il s'agit là d'une tradition de la littérature dramatique, qui consiste à indiquer au début de l'œuvre le lieu dans lequel l'action prend place. Pourtant, cette tradition, au cours du XX^e siècle, a été malmenée, tant et si bien qu'il n'y a plus d'obligation tacite faite aux auteurs concernant la présence de didascalies. La permanence de cette pratique chez les auteurs dont l'écriture relève d'une esthétique du cynisme doit donc poser question. Il paraît d'autant plus important de se livrer à cette étude que nombre de lieux sont récurrents dans les œuvres choisies : environnements urbains, immeubles, centres commerciaux, univers de l'aviation. Si beaucoup d'auteurs – Falk Richter, Martin Crimp, Dea Loher, Dennis Kelly, Botho Strauss ou encore Fabrice Melquiot entre autres – décident de faire appel à ces motifs, il devient alors primordial pour la complétude de ce travail d'en comprendre la raison.

Cet exercice de topologie trouve d'autre part sa justification dans l'importance de la traduction scénique que ces lieux supposent. En effet, si beaucoup d'auteurs situent leurs pièces dans des immeubles, ces différents immeubles seront représentés sur les scènes de diverses façons. Inversement, certains metteurs en scène décideront d'inclure des immeubles dans leur scénographie, alors que le texte original n'en fait pas mention. Procéder à un inventaire topologique des lieux de l'action dans des œuvres relevant d'une esthétique du cynisme, c'est donc aussi effectuer un va-et-vient

constant entre le texte et la scène, en s'intéressant à l'aspect visuel de la scène, c'est-à-dire à celui avec lequel le spectateur entre en contact le premier.

1. L'urbanité, toile de fond d'une vision cynique de l'existence

a. Une esthétique urbano-centrée

Une première remarque s'impose d'emblée. L'esthétique du cynisme s'inscrit dans un environnement résolument urbain. Ainsi Dea Loher annonce dès le début des *Relations de Claire* (1999) que « la pièce se passe en ville¹ ». En écrivant *Manhattan Medea* (1999), elle transpose l'histoire de Jason et Médée dans un quartier célèbre de la grande ville de New-York². Cela permet bien sûr de donner une résonance plus actuelle à la pièce, en la situant dans un contexte contemporain, connu des spectateurs. Mais cela permet surtout de l'inscrire dans une atmosphère particulière, brumeuse, proche des bas-fonds new-yorkais, rappelant les univers de certaines pièces de Brecht ou de certains films noirs américains.

Lors de la création de la pièce au théâtre de la Colline par Sophie Louchevsky en janvier 2010, la mise en scène accentuait cette impression, en usant de fumigènes. Ce dispositif, couplé avec une scénographie bi-frontale, venait perturber la réception des spectateurs, habitués à faire face à une scène faite pour être vue. Si c'est donc bien un contexte urbain qui est représenté dans le cadre de cette mise en scène, Sophie Louchevsky cherche clairement, avec son travail scénographique, à offrir au public une nouvelle vision du quartier de Manhattan, qui bénéficie d'une image fortement ancrée dans l'imaginaire collectif. Une première piste de réflexion apparaît alors. Jouer sur les attentes du public, et les décevoir volontairement, reviendrait à créer un effet de surprise propre à faire réfléchir les spectateurs sur ce qu'on a l'habitude de leur montrer, et sur ce qu'ils sont habitués à voir quotidiennement. Bien que le procédé s'apparente à une forme de distanciation brechtienne, le résultat scénique est plus proche de l'« inquiétante étrangeté » décrite par Freud dans son essai éponyme, qui correspondrait à l'angoisse suscitée par la non-reconnaissance de ce qui est pourtant familier. En l'occurrence, la bi-frontalité et l'usage de fumigènes empêchent

¹ Dea Loher, *Les Relations de Claire* (1999), trad. L. Muhleisen, Paris, L'Arche, 2003, p. 4.

² Dea Loher, *Manhattan Medea* (1999), trad. O. Balagna et L. Muhleisen, Paris, L'Arche, 2001.

la reconnaissance de la ville telle qu'on la connaît, et telle qu'on la voit habituellement représentée, ce qui entraîne une réflexion sur la perception habituelle de l'univers urbain.

Cette impression est accentuée par la façon dont les comédiens évoluent sur une scène tout en longueur. Jason et Médée, les deux personnages principaux, semblent s'affronter dans une joute verbale et physique, allant et venant sur ce qui évoque à la fois un court de tennis et un ring de boxe. La ville comme lieu de l'affrontement, comme ring : la mise en scène de *Manhattan Medea* de Sophie Louchevsky se construit ainsi en écho à la pièce de Brecht *Dans la Jungle des villes* (1956). La comparaison avec Brecht est d'autant plus pertinente que le dispositif bi-frontal utilisé met le public dans la position du spectateur d'un match de boxe, tournant et retournant la tête pour suivre tantôt les répliques de Médée, tantôt celles de Jason, engagés dans un combat dont la véritable justification semble s'être perdue au fil des répliques, à l'instar de Garga et Schlink *Dans la jungle des villes*, une pièce qui, comme le souligne son titre, s'inscrivait dans un imaginaire urbain.

Le phénomène n'est donc pas spécifiquement contemporain en lui-même ; cependant alors que le combat de Garga et Schlink se terminait arbitrairement mais sans effusion de sang, *Manhattan Medea* se clôt sur une note bien plus noire, l'une des dernières didascalies du texte indiquant que l'héroïne « étouffe [son] enfant¹ ». Au-delà d'un retour au mythe antique, on peut y voir poindre une approche différente du monde et de l'œuvre d'art, selon laquelle la ville engloutirait l'humanité de ceux qui la peuplent.

Dans l'œuvre de Martin Crimp, la ville est également omniprésente. Si *Claire en affaires* (1988) traite du marché de l'immobilier, donc principalement de l'urbanité, l'action de *Getting attention* (1991) est située à Londres, et *La Ville* (2007) aborde encore plus clairement des problématiques liées à la vie urbaine. La pièce intitulée *La Campagne* (2000) renvoie également à l'idée de ville, non seulement parce que la campagne se construit par opposition à la ville, mais aussi parce que l'argument de la pièce concerne un couple de citoyens qui décide de changer de vie et

¹ *Ibid.*, p. 112.

de quitter la ville de Londres, dont ils sont originaires : cet exode rural est évoqué à plusieurs reprises dans la pièce : « Ce n'est pas la ville, ici¹ », répète Richard à sa femme Corinne, pour marquer l'opposition intrinsèque qui persiste entre ville et campagne. La véritable raison de ce départ reste d'abord mystérieuse – Richard doit rester « clean² », sa femme « pensait[t] que c'était la raison de [leur] venue³ », mais on ignore de quoi il doit se sevrer. La pièce révèle néanmoins que Richard a emmené sa famille à la campagne pour suivre une femme, Rebecca : « Il l'a suivie. Il a amené sa famille⁴ ». La dichotomie entre ville et campagne est donc un moteur de la pièce, qui permet de faire avancer l'intrigue.

Cet intérêt pour l'environnement urbain peut d'abord s'expliquer par des raisons d'ordre sociologique, qui n'excluent toutefois pas d'autres interprétations plus complexes. Les pays européens en effet sont désormais majoritairement urbains. La grande majorité de la population vit en ville, et on imagine aisément que ce pourcentage est d'autant plus élevé chez les spectateurs de théâtre. Situés pour la plupart dans des villes, les théâtres attirent un public presque exclusivement citadin. Sans entièrement justifier ce monopole des villes, le fait que les spectateurs soient dans leur grande majorité des citadins explique en partie ce phénomène : il est question pour les artistes de parler à des gens de la ville, il est donc plus évident, pour s'adresser à eux, de chercher à capter leur attention en leur exposant des personnages qui leur ressemblent.

À travers cette récurrence de l'urbanisme dans les thématiques du théâtre contemporain, c'est la persistance de l'idée, dérivée des principes aristotéliens, d'identification des spectateurs aux personnages qui s'exprime. Le théâtre doit montrer des gens semblables à nous, explique Aristote dans le chapitre XIII de la *Poétique* ; repris par Diderot, ce précepte devient l'identification psychologique des spectateurs aux personnages, alors que chez Aristote il était question de simple ressemblance. Bien que ce principe ait été remis en cause aux XIX^e et XX^e siècles, il demeure valable dans de nombreux textes de théâtre contemporains, car il facilite la réception de la pièce par les spectateurs. Dans une société urbaine, il semble donc

¹ Martin Crimp, *La Campagne* (2000) trad. P. Djian, Paris, L'Arche, 2002, p. 16.

² *Ibid.*, p. 31.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 62.

logique que l'auteur s'attache à montrer des personnages évoluant dans des milieux urbains.

Mais la ville est surtout le lieu de prédilection dans lequel le cynisme peut s'épanouir. Peter Sloterdijk écrit, à propos de Diogène, que son adhésion à la philosophie cynique est le résultat d'une vie urbaine :

Son tournant « cynique » contre l'arrogance et les secrets moraux de la civilisation supérieure a pour condition la ville avec ses réussites et ses ombres. C'est seulement dans la ville que le personnage du cynique, son profil négatif, peut acquérir une pleine netteté sous la pression de la rumeur publique et du sentiment général d'amour et de haine à la fois. Et seule la ville peut accueillir le cynique qui lui tourne le dos avec ostentation, dans le groupe des originaux auxquels elle marque sa sympathie en tant qu'individualistes urbains caractérisés¹.

Le philosophe ajoute que la ville constitue également un « terreau favorable au cynisme² » à l'époque contemporaine : « s'accumule chez des êtres intelligents et ouverts au monde un savoir mondain qui oscille élégamment entre les faits bruts et les façades conventionnelles³ » :

Venant de tout à fait en bas, de l'intelligentsia déclassée de la ville, et de tout à fait en haut, des sommets de la conscience de l'homme d'Etat, des signaux pénètrent dans la pensée sérieuse, ils témoignent d'une ironisation radicale de la morale et de la convention sociale, comme si, pour ainsi dire, les lois générales n'étaient là que pour les imbéciles, alors que sur les lèvres de ceux qui savent se dessine ce sourire fatalement avisé⁴.

b. L'intérêt dramaturgique de la ville et ses conséquences symboliques

Le contexte urbain peut également constituer une astuce dramaturgique, qui permet de faire avancer l'action de la pièce. En effet, la ville suppose une grande densité de population, ce qui est propice à la rencontre fortuite des personnages. Martin Crimp use de ce procédé dans *Le Traitement* (1993) : Simon rencontre Clifford au détour d'une rue, par hasard, alors que ce dernier sera amené à travailler, quelques scènes plus tard, avec Anne, la femme de Simon. La ville est donc utilisée comme un territoire donné au sein duquel évoluent les personnages. Dans cet espace clos, ils peuvent se croiser et se recroiser au gré d'un hasard certes improbable, mais néanmoins possible.

¹ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, op. cit., p. 26.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

Ces rencontres furtives sont fortes de symboles. Alors que l'univers urbain est justement propice à la rencontre entre les individus, celle-ci n'est jamais que superficielle. Plus que de rencontre, il est question d'individus qui se croisent, sans se connaître véritablement, ni même communiquer dans un véritable dialogue. Jean-Pierre Sarrazac l'a déjà noté dans *Poétique du drame moderne* (2012), à propos de *Huis-clos* de Jean-Paul Sartre (1947) :

Les rapports de total promiscuité entre les personnages – l'« enfer » du microcosme – bloquent toute possibilité d'une authentique relation interpersonnelle ; ils permettent, en revanche, qui se noue un dialogue solitaire entre chaque personnage de séquestré et ce macrocosme dont il restera à jamais privé mais qu'il s'occupe à réinventer¹.

Cette tendance à représenter des villes mérite donc d'être analysée plus profondément, à cause, outre la récurrence de ce modèle, de la précision dont font preuve les auteurs pour instaurer ces ambiances urbaines. Il est en effet fréquemment précisé que l'action a lieu dans une ville, ou dans une grande ville, lorsque le lieu de l'action n'est pas directement compris dans le titre, comme dans les exemples de Martin Crimp précédemment évoqués, ou celui, plus éloquent encore, de la pièce de Dea Loher *Manhattan Medea*. Il faut ainsi se pencher sur l'imaginaire de la ville, sur ce que la ville représente symboliquement et évoque. Bien que l'apparition de villes comme concentrations d'êtres humains ne soit pas récente, le XX^e siècle a vu croître de manière considérable le nombre de villes en Europe, et la population les peuplant. Ainsi la ville est indéniablement liée aux notions de progrès et de modernité puisque le développement des villes, outre qu'il s'agit d'un phénomène récent, a pour cause la révolution industrielle européenne du XIX^e siècle. Par extension, la ville est naturellement associée au futur, puisque c'est désormais dans les villes que naissent les hommes de demain.

Lieu du futur, la ville est par conséquent le lieu de tous les possibles, et donc éventuellement du danger – car le progrès n'est pas sans risques ni sans excès. Ainsi la ville est le cadre de nombreuses œuvres dystopiques conçues au XX^e siècle, tels *Le Meilleur des mondes* (1932) d'Aldous Huxley, *1984* (1949) de George Orwell, ou encore *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury. Cette littérature a pour particularité de présenter des systèmes de lois et de règles appliquées par le pouvoir en place, qui les considère légitimes et justes, mais qui deviennent néfastes du point de vue des

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012, p. 76.

individus. Alors que l'utopie permettrait l'avènement d'une organisation apte à procurer le bonheur à chacun, la dystopie au contraire constituerait la dérive de cette organisation, devenue liberticide à force de remettre en question l'humanité des peuples qui y évoluent.

De nombreuses pièces d'Edward Bond se situent dans la lignée de cette littérature, mettant en scène des survivants souvent aux prises avec des miliciens, dans des décors apocalyptiques faits de ruines et de débris. *La Furie des Nantis* (1991), deuxième partie des *Pièces de guerre*, met en scène des hommes et des femmes se battant pour des boîtes de conserves, *Si ce n'est toi* (2000) a lieu « dans l'Angleterre totalitaire et aseptisée de 2077¹ », après une catastrophe, tandis que *Le Crime du XXI^e siècle* (1999) se situe dans un univers en ruines, comme l'explique la longue didascalie liminaire². En choisissant pour cadre de ses pièces des villes délabrées, Bond effectue une opération d'anticipation, et proclame que la ville, ce symbole de modernité, est un paradigme voué à l'échec, si ce n'est déjà dépassé.

C'est donc tout un modèle de société qui est considéré comme obsolète. Sans qu'il ne soit jamais précisément indiqué ce qu'il est advenu dans ces villes, elles semblent avoir explosé, ou implosé. Car la ville est un espace de tensions ; c'est, selon les sociologues Monique et Michel Pinçon Charlot, « un lieu de sédimentation, voire de fossilisation des inégalités, qui inscrit dans sa structure et ses paysages le produit des rapports sociaux auxquels elle sert de cadre et de miroir³ ». Avec l'accroissement des inégalités au sein des villes, ces dernières ne pourront sans doute pas continuer à offrir un espace de vie partagé à une communauté toujours plus divisée, éclatée. C'est du moins le postulat d'Edward Bond. Jean-Pierre Sarrazac, dans la *Poétique du drame moderne*, s'interroge sur cette tendance : « Peut-être sommes-nous passés brutalement des temps de l'utopie à ceux de la contre-utopie⁴ ? », écrit-il. Il poursuit :

Le jeu des possibles s'est renversé. Il instaurait le théâtre en lieu où “refaire sa vie”. Il devient, dans certaines pièces qui s'écrivent aujourd'hui, un espace d'où la vie ne cesse au contraire de se réduire à d'étroites hypothèses derrière lesquelles elle finit par s'évanouir et disparaître. La

¹ Edward Bond, *Si ce n'est toi* (2000) / *Chaise* (2002) / *Existence* (2002), trad. M. Vittoz, Paris, L'Arche, 2003, préface.

² Edward Bond, *Le Crime du XXI^e siècle* (1999), trad. M. Vittoz, Paris, L'Arche, 2000, préface.

³ Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Les Ghetto du gotha*, Paris, Seuil, 2007, p. 42.

⁴ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 384.

fragmentation des possibilités correspond, dans une optique post-moderne, à la forclusion des possibles¹.

L'horizon des possibilités apparaît donc désormais fini, bouché par les barres d'immeubles qui constituent les villes, devenues instruments de reproduction sociale plus que concentration d'opportunités à saisir. L'interprétation symbolique de la ville rejoint alors son intérêt dramaturgique, précédemment évoqué. L'évolution et la rencontre semblent possibles en ville ; mais il ne s'agit que d'un leurre, car ce qui attend les citoyens, dans la vision que proposent ces dramaturges contemporains, ce ne sont que des rencontres superficielles et un conservatisme latent.

c. La ville globalisée, de l'indifférenciation à l'indifférence

À l'instar des œuvres de Bond, certaines pièces, sans appartenir pour autant au genre de la science-fiction, reprennent cette idée d'une ville qui déshumaniserait ceux qui y vivent, qui engloutirait leur individualité. Si les pièces évoquées jusqu'à présent se situent dans un environnement urbain, force est de constater que peu d'auteurs situent plus précisément ce contexte. Dans *Occupe-toi du bébé* (2007) de Dennis Kelly ou *Sous la glace* (2006) de Falk Richter, il n'est fait aucune mention de la ville dans laquelle se déroule l'action. Dea Loher, dans *Les Relations de Claire*, indique simplement que « la pièce se passe en ville² », sans autre précision. La situation du lieu de l'action est directement problématisée dans *Electronic City* (2006) de Falk Richter, puisque le personnage principal semble lui-même perdu dès le début de la pièce : « - La ville ? – Los Angeles – New York – Berlin – Seattle, Tokyo, New Mexico – Lui-même ne sait plus trop³ ». Toute la pièce est ainsi parsemée de listes de noms de villes, plus ou moins grandes (« Londres, Berlin, Taipei, Melbourne, Madrid⁴ » ou « Houston ou Brighton ou Bayonne⁵ »), ce qui concourt à créer une confusion grandissante. La ville moderne serait ainsi un nouveau paradigme, dotée de caractéristiques précises qui rendent les villes interchangeables.

¹ *Ibid.*, p. 388.

² Dea Loher, *Les Relations de Claire*, *op. cit.*, p. 4.

³ Falk Richter, *Hôtel Palestine (2004) / Electronic City, Sous la glace, Le Système (2006)*, trad. A. Monfort, Paris, L'Arche, 2008, p. 49.

⁴ *Ibid.* p. 58.

⁵ *Ibid.* p. 82.

Les mises en scène contribuent souvent à accentuer cette tendance. Lorsque la pièce est située de façon claire par l'auteur, les mises en scène effacent ces déterminations. Si l'action de *Viol* est clairement située à Rome, la mise en scène de Luc Bondy n'en fait pas mention, en choisissant d'implanter l'action dans un contexte contemporain dénué de repères spatiaux. Au contraire : la présence d'échafaudages sur scène entretient l'ambiguïté sur le lieu de l'action en présentant un décor universel. De la même façon, la mise en scène de Sophie Loucachevsky de *Manhattan Medea* n'évoque pas explicitement la ville de New York, alors que le lieu de l'action est clairement annoncé. On peut y voir une volonté des metteurs en scène d'universaliser leurs œuvres en les libérant de contextes trop contraignants, trop restrictifs, dans lesquels les spectateurs ne se reconnaîtraient pas, mais là encore cette interprétation paraît incomplète. Effacer les caractéristiques particulières des villes qui les rendent reconnaissables revient à ériger ce paradigme de la ville moderne.

La ville de New York, cadre de *Manhattan Medea* et du *Traitement* de Martin Crimp, est emblématique de ce paradigme car, mégapole tentaculaire peuplée de gratte-ciel, elle fait partie de l'imaginaire collectif. Ce traitement de la ville mondialement uniformisée évoque une scène du film *Playtime* (1967), de Jacques Tati, durant lequel un plan montre, dans la vitrine d'une agence de voyages, des affiches pour diverses destinations autour du monde. Cependant, ces affiches utilisent toutes un visuel identique, représentant le même immeuble moderne. Seuls de petits détails – un *double-decker*, Big Ben et un *policeman* pour l'Angleterre, un palmier pour le Brésil, *etc.* – permettent d'identifier la destination dont il est fait la promotion. Déjà, New York était emblématique de ce mouvement lors de la réalisation du film de Jacques Tati, puisque, contrairement aux autres, l'affiche promouvant la ville représentait uniquement l'immeuble moderne sus cité, sans autre signe distinctif. Le même immeuble dans chaque ville, aux quatre coins du monde : la ville moderne est bien élevée au rang de paradigme universel, dont se sont emparés les auteurs de théâtre contemporain.

Impersonnelle, la ville met en péril l'individualité de ceux qui la peuplent et qui tendent, malgré eux, à incarner un autre paradigme, celui de l'homme moderne.

En effet la ville, telle qu'elle est suggérée dans les pièces étudiées, se situe dans la lignée du mouvement architectural du style international, défini comme suit :

Au niveau pratique, le style international est un corollaire de l'essor technologique (normalisation, standardisation des composantes du bâtiment, béton armé, voile de béton, ossature d'acier, mur-rideau). Au niveau socio-économique, il est marqué par le développement (souvent anarchique) de la construction en hauteur, conséquence de la croissance de la bureaucratie capitaliste, de la spéculation foncière, de la coagulation urbaine. Il est aussi, au niveau sémiologique, la résultante de l'adoption (à l'échelle mondiale) de procédés constructifs identiques (unification des codes syntaxiques), de la généralisation d'usages, de la diffusion de modèles culturels analogues (appauvrissement des codes sémantiques) : conséquences du développement, de la multiplication et de la rapidité des moyens de communication autant que de l'extension universelle des mass media¹.

S'appuyant sur des avancées techniques de l'architecture, le style international conçoit une « ville rationnelle », selon les termes employés en 1933, lors du quatrième Congrès international d'architecture moderne, organisée pour répondre de façon optimale aux besoins des hommes, qui seraient devenus sensiblement les mêmes sur toute la planète, ce qui revient à nier les caractéristiques spécifiques de chacun. Bien sûr il ne s'agit pas d'affirmer que toutes les villes sont semblables. Le Corbusier, dans la Charte d'Athènes, précise qu'il faut bien entendu tenir compte des contraintes géographiques, économiques et politiques qui pèsent sur un territoire afin de concevoir une ville², déplorant le développement anarchique de l'urbanisme dans la plupart des villes³.

d. Une ville sans individu

Mais pour Le Corbusier et les autres contributeurs de la Charte d'Athènes, « les clefs de l'urbanisme sont dans les quatre fonctions : habiter, travailler, se recréer (dans les heures libres), circuler⁴ ». La ville est rationalisée à l'extrême, en suivant une stricte séparation des zones dédiées à chacune des trois premières activités⁵, et ce dans une optique d' « économie de temps⁶ ». Il s'agit là d'une conception très normative et fonctionnelle de la ville, qui, tout en conservant les particularités de

¹ Robert L. DELEVOY, « STYLE INTERNATIONAL, *architecture* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 novembre 2014. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/style-international-architecture/>

² Le Corbusier, *La Chartes d'Athènes* (1957), Paris, Editions de Minuit, 1971, p. 22-26.

³ *Ibid.*, p. 95.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ *Ibid.*, p. 101.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

chaque ville, tend à imposer un modèle d'organisation universel. La ville, où s'entassent les hommes comme des bêtes, devient lieu d'aliénation, où ils perdent leur individualité, leur humanité - tout du moins risquent de la perdre. Ainsi la promiscuité, le rythme de vie effréné des grandes villes, ou encore la monotonie des paysages urbains pousseraient les hommes à devenir des machines.

Plus que de villes, il est d'ailleurs souvent question de grandes villes dans les pièces contemporaines, ce qui permet d'imposer d'emblée une contradiction essentielle entre la ville et sa grandeur et l'individu isolé. C'est le thème central de *Grand et petit* (1978), de Botho Strauss. L'héroïne Lotte n'est en vérité qu'une femme perdue dans l'immensité de la planète urbanisée. Bien que plusieurs lieux soient successivement évoqués dans la pièce – le Maroc d'abord, puis Sarrebruck – Lotte reste toujours une étrangère, où qu'elle soit. La mise en scène de Benedict Andrew, présentée au théâtre de la Ville de Paris en 2012, renforce ce sentiment, en installant Lotte, dès la scène d'ouverture, seule sur le plateau, assise, alors que la hauteur sous plafond du théâtre est offerte à la vue des spectateurs. La dichotomie entre la grandeur de la ville et la petitesse de l'individu est d'emblée postulée. Seule sur scène au tout début de la pièce, Lotte, incarnée par Cate Blanchett, est aussi la seule éclairée. Le reste du plateau est plongé dans le noir, ce qui accentue la sensation d'isolement du personnage, qui soliloque en épiant les paroles de deux hommes, deux ombres qui traversent ensuite furtivement le plateau. Lotte commente leurs dires, sans que jamais les spectateurs ne les entendent. Ces deux hommes restent ainsi comme autant de fantômes peuplant l'esprit de Lotte, dénués de réalité tangible du point de vue des spectateurs.

Après cette scène inaugurale, l'isolement de Lotte va croissant tout au long de la pièce. Un passage du spectacle est particulièrement évocateur : à nouveau seule en scène, Lotte, enfermée dans une cabine téléphonique, tente d'appeler son mari, dont elle est maintenant séparée, puis de lui écrire. La cabine téléphonique fonctionne comme un avatar de la modernité ; une modernité toutefois désuète à l'ère des téléphones portables. Le téléphone devait constituer une ouverture sur le monde, pourtant lorsque Lotte tente de s'en servir, il sonne dans le vide, sans que jamais personne ne décroche. La cabine téléphonique est semblable à la fois à une prison et à un cocon protecteur, duquel Lotte ne parvient pas à sortir - sur le plateau, on ne la voit

d'ailleurs ni entrer ni sortir : la cabine téléphonique est amenée sur scène alors que Lotte est déjà à l'intérieur, et est sortie de scène tandis qu'elle y est encore. Lotte semble finalement en faire un véritable lieu de vie : la cabine téléphonique est décorée d'un miroir et d'une plante verte, comme si elle était la seule habitation à échelle humaine possible.

L'univers urbain apparaît donc paradoxalement comme celui qui permet de révéler la solitude des individus, malgré la promiscuité physique dans laquelle ils évoluent du fait de la concentration urbaine. Ce qui est extérieur à l'individu lui devient hostile – d'où le repli de Lotte dans une cabine téléphonique qui devient un foyer protecteur. L'hostilité de la ville se manifeste dans l'image de perdition morale qu'elle peut parfois véhiculer.

2. La ville du vice

La ville est en effet le lieu de tous les vices. C'est ainsi qu'elle est décrite dans *La Campagne*, de Martin Crimp. Il est d'abord indiqué que Richard a quitté la ville pour se défaire d'une addiction, puis on apprend que, médecin, il a eu une aventure à Londres avec l'une de ses patientes. Dépendance, adultère : la ville est présentée comme un lieu de décadence morale, que les personnages ont tenté de fuir. Cette décadence est matérialisée par une paire de chaussures, offerte par Richard à sa femme à la fin de la pièce, « élégantes¹ » et « hautes² », donc faites pour la ville et non la campagne dans laquelle ils vivent pourtant désormais. A Corinne qui cherche ses mots pour décrire la sensation que lui procurent ces chaussures, Richard répond « Décadente [...] Profondément décadente³ ».

L'aspect fantasmatique de la ville vient également de sa taille. Tentaculaire, la ville ne peut être connue dans son ensemble ; demeurant mystérieuse, elle offre ainsi l'occasion à chacun d'y voir les fantasmes qui le tourmentent. Dans *Manhattan Medea*, la première scène présente le personnage de Médée avant tout comme une

¹ Martin Crimp, *La Campagne*, *op. cit.*, p. 72.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 74.

nouvelle venue, extérieure à la maison : elle demeure à un « coin de rue¹ », sans même tenter de pénétrer dans la maison qu'elle observe. Ce statut la place d'emblée dans une situation suspecte : « Espionne probable, danger pour cette maison² », dit d'elle le gardien, Vélasquez. « Une voleuse, dealeuse. Peut-être une simple putain, inoffensive³ », répond Médée. L'incertitude sur sa véritable nature tourne rapidement à son désavantage. Inconnue, elle génère des a priori négatifs. La promiscuité, bien loin de susciter la confiance en celui que l'on croise chaque jour, semble créer la méfiance envers l'autre, étranger nouvellement arrivé en ville ou voisin demeurant un inconnu. Voleurs, dealers, prostitué(e)s, ou bien encore escrocs avides et politiciens corrompus se côtoient ainsi au sein de la ville. La ville, en isolant les individus, fait des hommes des individualistes.

Elle demeure cependant le lieu d'un vivre ensemble possible. La ville, c'est en effet aussi la cité, au sens antique du terme. Cette promiscuité, qui rend les hommes méfiants et vils, a été désirée. Malgré ses aspects inhumains voire monstrueux par sa taille, la ville reste une construction matérielle et structurelle des hommes. Le mot « cité » est d'ailleurs au centre de plusieurs systèmes philosophiques : Platon, dans la *République*, réfléchit à ce qu'il appelle la « cité idéale », tout comme Thomas More qui, dans l'*Utopie*, décrit un système qui fonctionne grâce à un réseau de cités. La ville, lieu des possibles, semble donc permettre d'imaginer le pire comme le meilleur.

Pourtant dans le théâtre contemporain, cette représentation de la ville idéale est absente, et laisse place bien plus souvent à une sombre vision des villes, révélatrice d'un esprit cynique qui jette un regard ironique et désabusé sur ce qui l'entoure. La ville apparaît alors comme l'espace d'un espoir déçu, d'une possibilité ratée de vivre ensemble pour les hommes. Les représentations de la ville dans les pièces contemporaines s'inscrivent ainsi dans une esthétique du cynisme en ce qu'elles offrent le spectacle d'une désillusion. La figuration de cette occasion manquée de vivre ensemble se cristallise dans l'évocation récurrente de lieux typiquement urbains – immeubles, aéroports et centres commerciaux. Respectivement lieux d'habitation, d'ouverture et de loisir, ces bâtiments sont détournés de leurs

¹ Dea Loher, *Manhattan Medea*, op. cit., p. 71.

² *Id.*

³ *Id.*

fonctions premières dans les pièces contemporaines, et transformés en lieux d'aliénation des individus.

a. Les lieux-clés de l'aliénation

a.1. L'immeuble ou le foyer problématisé

La ville telle qu'elle est évoquée dans le théâtre contemporain l'est souvent par métonymie, par le biais de deux constructions architecturales et intellectuelles, l'immeuble et le centre commercial. En effet, l'immeuble est un leitmotiv de la dramaturgie contemporaine. Il est le lieu de vie indiqué de la plupart des personnages : dans *Le Traitement* de Martin Crimp, Jenifer et Andrew, couple de producteurs de cinéma aux méthodes douteuses, vivent dans un appartement ; Tom, l'un des personnages d'*Electronic City*, de Falk Richter, habite dans un immeuble, ce qui est précisé dès la première phrase de la pièce. Parallèlement à ces immeubles d'habitation, l'immeuble revient fréquemment sous la forme de l'hôtel : dans *Electronic City* à nouveau, Tom va d'hôtel en hôtel aux quatre coins du monde ; il en va de même dans *Hôtel Palestine* (2004) du même auteur, qui se déroule, comme son titre l'indique, dans un hôtel. Quand il n'est pas évoqué dans le texte, l'immeuble peut parfois faire irruption sur scène : dans la mise en scène de *Viol* par Luc Bondy, des échafaudages sont installés sur scène, laissant imaginer un immeuble en construction.

Qu'il soit lieu d'habitation ou hébergement temporaire, l'immeuble fait donc émerger les thématiques du foyer et de la recherche du foyer, auxquelles renvoie directement la notion freudienne d'« inquiétante étrangeté », précédemment évoquée. Cette expression est le fruit d'une traduction française de Marie Bonaparte du terme allemand utilisé par Freud, *unheimlich*, formé à partir de *heim*, qui désigne le foyer. L'*unheimlich*, c'est donc un foyer devenu caché littéralement, un foyer à la fois recherché en vain par celui qui y vit mais aussi inatteignable par les autres. L'immeuble matérialise ainsi ce foyer inaccessible. L'individu en proie à cette « inquiétante étrangeté » est incapable de reconnaître son foyer, il reste extérieur à ce lieu synonyme de repos, d'apaisement et de sécurité. Il est donc condamné à être livré à lui-même, dans un monde extérieur et hostile.

L'opposition entre l'immeuble et la maison individuelle devient ainsi lourde de sens. Si la maison est un lieu privatif, dévolu à une seule famille, l'immeuble reste un lieu commun, partagé le plus souvent en copropriété. Cette communauté imposée est source d'angoisse : il faut cohabiter avec l'inconnu, celui-là même que l'on croise dans la ville sans le connaître.

Le motif de l'immeuble est en effet porteur d'une symbolique particulière. L'immeuble est tout d'abord porteur de l'idée de promiscuité, déjà présente dans la notion de ville. Dans un immeuble, les hommes vivent, presque littéralement, entassés les uns sur les autres. C'est ce que Martin Crimp suggère par le dispositif qu'il met en place dans les didascalies de *Getting attention* : Milly et Bob observent, depuis leur balcon commun, l'existence de leurs voisins du dessous, Carol, son nouveau conjoint Nick et sa fille Sharon. La pièce met en avant les paradoxes de la promiscuité au sein d'un immeuble : si les habitants s'observent et s'entendent les uns les autres, ils demeurent pourtant des étrangers qui ne connaissent de la vie de leurs voisins de palier que ce que ceux-ci veulent bien leur laisser voir. Cette promiscuité subie conduit finalement à une forme de voyeurisme inévitable. Dans *Getting attention*, le voyeurisme est à son paroxysme : Milly « écoutant à la porte entrebâillée¹ » alors que Bob « se laisse tomber à genoux, plaquant la tête contre le sol du balcon » pour écouter « le bruit de Nick et Carol faisant l'amour² ».

Mais si les cas de Milly et Bob sont extrêmes, ils renvoient directement aux expériences des spectateurs. Que ce soit à cause de murs trop minces ou d'une conversation téléphonique dans un lieu public, la promiscuité des individus dans les villes fait qu'il est parfois impossible de rester à l'écart de l'intimité d'autrui, quand bien même on le souhaiterait ; chacun a ainsi pu faire l'expérience de pénétrer quelques secondes dans la vie privée d'un inconnu. Dans un second temps, les actes de Milly et Bob sur scène renvoient à ce que sont en train de vivre les spectateurs dans la salle ; ne sont-ils pas, eux-aussi, en train d'écouter et d'observer Carol et Nick ? Le dispositif devient par moments vertigineux : le public observe Milly

¹ Martin Crimp, *Getting attention* (1991), trad. S. Magois, Paris, L'Arche, 2005, p. 15.

² *Ibid.*, p. 19

regardant Bob qui écoute Carol et Nick, provoquant ainsi une remise en cause du rôle du spectateur en voyeur.

L'assimilation du spectateur au voyeur a déjà été faite par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double* (1964) :

Dans la mesure où le théâtre se borne à nous faire pénétrer dans l'intimité de quelques fantoches, et où il transforme son public en voyeur, on comprend que la foule aille chercher au cinéma, au music-hall ou au cirque, des satisfactions violentes, et dont la teneur ne le déçoit pas¹.

Dans le texte de Martin Crimp cependant, l'évidence du dispositif de voyeurisme rend caduc le premier degré de réception. Les spectateurs n'assistent pas à la vie de couple de Carol et Nick – s'il s'agissait de cela, et comme Artaud le laissait déjà supposer dans son texte datant de 1936, sans doute serait-il plus palpitant de regarder une quelconque émission de télé-réalité, scénarisée dans le but de captiver son public. Au contraire ici, c'est le processus même du voyeurisme, tel que chacun le pratique plus ou moins, volontairement ou pas, qui est questionné.

Dans *Getting attention*, Milly et Bob observent leurs voisins à leur insu ; cette intrusion intempestive dans l'intimité de l'autre est un prétexte facile pour céder à l'attentisme. En connaissant la vie de leurs voisins sans y être autorisés, ils ne peuvent prétendre y interférer volontairement. L'illégitimité de leur connaissance rend toute action fondée sur cette connaissance impossible. Les deux premières scènes de l'acte II présentent les témoignages de Milly et Bob, après qu'un drame, non explicité dans la pièce, est survenu. Milly déclare : « Eh bien évidemment il y avait de quoi s'inquiéter, évidemment qu'il y avait de quoi, (surtout quand on sait ce que l'on sait aujourd'hui), mais je veux dire de quel droit je serais allée m'en mêler, c'est ça le problème² ». Bob exprime également les doutes qu'il avait :

Eh bien juste une fois ou deux, je veux dire rien qu'une fois ou deux, c'est vrai que ça avait l'air de... (Enfin, ce que je veux dire c'est que...) Ce que je veux dire c'est qu'une fois ou deux peut-être je me suis demandé ce qui au juste se passait en bas. Et en fait j'avais décidé, si ça se reproduisait (enfin ce que je veux dire c'est que c'est que j'y avais pensé) j'ai décidé que je descendrais³.

¹ Antonin Artaud, « Le théâtre et la cruauté », in *Le Théâtre et son double* (1964), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2008, p. 131.

² Martin Crimp, *Getting attention*, *op. cit.* p. 53.

³ *Ibid.*, p. 58.

L'inaction des personnages s'inscrit ainsi dans une optique cynique : bien que la souffrance et le drame potentiel soient perçus par les voisins, ces derniers se gardent bien d'intervenir.

Il faut alors en revenir à la position du spectateur de théâtre, tout en gardant à l'esprit que, même si la limite entre spectacle et voyeurisme peut devenir floue, elle tient à la seule volonté de ceux qui sont observés. Ainsi si les personnages de Milly et Bob sont impuissants car leur connaissance est illégitime, les spectateurs de théâtre eux sont autorisés à voir ce qu'ils voient et à entendre ce qu'ils entendent. Ils ne sont pas cantonnés à l'impuissance, puisqu'ils peuvent utiliser et mettre à profit ce qu'ils observent. On peut donc interpréter ce dispositif comme une invitation à l'action lancée aux spectateurs, dans la continuité de la conception brechtienne du théâtre. D'autant que si la question se pose ici dans un cadre privé – de quel droit intervenir ? – elle est en réalité bien plus vaste, et peut être élargie à l'échelle mondiale à la problématique du droit et du devoir d'ingérence. Dans une société où la rapidité de la circulation de l'information a réduit les distances, les individus sont tous un peu voisins. Savoir et ne rien faire, c'est mettre à l'épreuve la frontière entre lâcheté et cynisme.

a.2. Se détacher de la pesanteur terrestre

Mais avec l'entassement vient, plus spécifique aux immeubles, l'idée de hiérarchie. En effet, dans un immeuble les hommes s'organisent dans la verticalité. Les étages les plus élevés, souvent les plus chers sur le marché de l'immobilier, sont ceux qui accueillent les individus les plus riches, les plus puissants, les plus élevés socialement. L'immeuble peut donc se comprendre comme allégorie de la hiérarchie sociale et, éventuellement, de l'ascension sociale.

Cette notion d'ascension sociale est importante car elle fait écho au principe d'immobilité de l'immeuble. En effet, un immeuble est une construction fixe. En droit, les biens mobiliers se distinguent des biens immobiliers car on peut les déplacer. L'immeuble au contraire est par essence immobile ; par analogie, la hiérarchie sociale que marque l'immeuble semble elle aussi inamovible : impossible

d'aller à son encontre. La seule extension possible de l'immeuble est verticale. Là encore, l'image est importante. L'homme ayant investi l'espace du sol, la seule croissance possible est vers le ciel. C'est l'image de la modernité comme processus d'antigravitation, théorisée par Peter Sloterdijk. L'avancée des techniques architecturales a permis de construire des immeubles toujours plus hauts, défiant les lois de la gravité. Ce faisant, l'homme s'est éloigné de la concrétude du sol, il a acquis une légèreté nouvelle, grâce à l'avènement de l'ère industrielle, qui a comblé les besoins primaires de la majorité de la population. Ces besoins satisfaits, d'autres besoins, moins terre-à-terre, plus spirituels, sont apparus. Il est ainsi possible d'interpréter l'omniprésence d'immeubles dans la dramaturgie contemporaine comme autant de tentatives de chercher à satisfaire des besoins spirituels en se rapprochant du ciel, tout comme les clochers et les tours des églises devaient permettre de se rapprocher de Dieu.

C'est finalement au mythe de la tour de Babel que l'immeuble renvoie directement, cette tour que les hommes souhaitaient construire pour se rapprocher de Dieu après le déluge, comme l'explique la Genèse. Selon la Bible, Dieu aurait alors brouillé le langage des hommes, afin qu'ils ne se comprennent plus, et qu'ils ne puissent poursuivre leur construction. Se pose alors le problème de la communication entre les individus qui peuplent les immeubles. S'ils habitent au même endroit et partagent la même langue, la communication véritable entre les individus n'en est pas moins rare ; les dialogues entre voisins dans les pièces contemporaines tiennent plus souvent du bavardage, oscillant entre conversation sur la météo et silences gênés. La communication devenue problématique est un thème récurrent dans les pièces de théâtre depuis la fin du XIX^e siècle. Szondi souligne que chez Tchekhov, les personnages sont caractérisés par « le renoncement au présent et à la communication¹ ». Il précise ensuite que ce double renoncement correspond, sur un plan dramaturgique, au renoncement « à l'action et au dialogue² », mais que cette renonciation reste à « l'état d'ébauche » :

De même que les héros du drame tchékhovien continuent à mener une vie sociale malgré leur absence psychique, de même qu'au lieu de tirer l'ultime conséquence de leur solitude et de leur nostalgie, ils restent figés dans cette zone floue à mi chemin entre le monde et le moi, de même leur forme ne renonce pas totalement aux catégories dont elle a besoin en tant que forme

¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 30.

² *Ibid.*, p. 33.

dramatique. Elle les conserve, par un ton de futilité négligente, qui permet à la véritable thématique d'accéder à la forme, en négatif, comme un écart¹.

a.3. *Le rêve de l'aviation comme ouverture vers d'autres cieux*

Le motif de l'aéroport prolonge cette thématique de l'élan vers le ciel. Si dans *Tendre et Cruel*, l'intégralité de la pièce se déroule à proximité d'un aéroport et est rythmée par le passage des avions dans le ciel, les avions sont récurrents dans les textes de théâtre contemporain relevant d'une esthétique du cynisme. La symbolique de l'avion est comparable à celle de l'immeuble : il s'agit dans les deux cas d'innovations technologiques qui permettent à l'homme de s'arracher du sol. Dans le cas de l'avion, le processus d'antigravitation est à prendre au sens littéral comme figuré.

La présence récurrente du domaine de l'aviation dans les textes étudiés est intéressante car elle a trait à un véritable mythe, celui de la possibilité pour l'homme de voler, qui trouve ses origines dès l'Antiquité, avec l'histoire d'Icare. L'aviation, et le développement, voire la relative banalisation de l'aviation, est une concrétisation du vieux rêve de l'homme qui consiste à voler. La multiplication des références à l'aviation pose sa banalité, et en même temps interroge nécessairement : et après ? Maintenant que l'homme a réalisé ce rêve, que peut-il souhaiter d'autre ? Derrière la démocratisation de l'aviation, il y a bien sûr la réalisation d'un rêve, mais reste le vide que celle-ci a créé.

L'idée de dieu est émerge également dans les textes de façon récurrente. A la fin de *Tendre et Cruel* de Martin Crimp, le Général, arrêté, s'interroge : « Et les dieux ? [...] Et les dieux ? Est-ce que les dieux regarderont² ? ». A la fin de *Sous la glace*, le personnage d'Aurélien Papon évoque également le « Seigneur Jésus³ ». Dans ces deux cas, le spirituel fait irruption à la toute fin des pièces, dans les dernières répliques des personnages. L'évocation d'un ou des dieux apparaît comme une ultime solution : les dieux seuls peuvent juger le Général selon lui, et le Seigneur Jésus

¹ *Id.*

² Martin Crimp, *Tendre et cruel*, *op. cit.*, p. 103.

³ Falk Richter, *Sous la glace*, *op. cit.*, p. 139.

« délivrera le monde du Mal, et il apportera la lumière dans le royaume des ténèbres¹ » pour Aurélien Papon. Mais le spirituel reste impuissant face au cynisme auquel sont confrontés les hommes. Le Général n'aura pour juges que les journalistes l'attendant à l'extérieur, et le « Seigneur Jésus » évoqué par Aurélien Papon illumine certes le monde, mais dans le but « qu'il n'y ait plus aucun endroit au monde qui soit trop sombre pour nos caméras² ». C'est ce qui se réalise dans *Ma vie de chandelle*, de Fabrice Melquiot, une pièce où un couple est confronté à la présence d'un intrus, « l'autre homme », un ancien chauffeur de salle, homme de spectacle, qu'ils hébergent. Lors de la création de la pièce à la Comédie de Reims, dans une mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota, Philippe Demarle, le comédien incarnant « l'autre homme », évoluait sur scène caméra au poing, offrant ainsi à la vue des spectateurs, par le biais de grands écrans disposés sur scène, l'intimité du couple.

Dans l'impossibilité de combler ces besoins spirituels, les hommes semblent alors se tourner vers la consommation pour assouvir leurs désirs. Le théâtre se fait écho de ce phénomène en évoquant à de nombreuses reprises les centres commerciaux, qui représentent la société de consommation à son apogée. Parfois même centres commerciaux et aéroports se confondent : c'est le cas dans *Tendre et Cruel*. Amelia propose ainsi : « On pourrait aller faire du shopping à l'aéroport³ ». Elle détourne ainsi la fonction première de l'aéroport, pour l'assimiler à un centre commercial.

L'architecte, écrivain et urbaniste Rem Koolhaas a pointé l'abolissement de la frontière entre aéroport et centre commercial dans un recueil de textes intitulé *Junkspace* (2001) : « les aéroports, résidences provisoires de ceux qui s'en vont ailleurs, habités par des assemblées qui ne sont unies que par leur imminente dissolution, sont devenus des goulags de consommation⁴ » écrit-il :

Les aéroports deviennent des signes emblématiques gravés dans l'inconscient collectif mondial par les manipulations féroces de leurs séductions non aéronautiques : le duty-free, des caractéristiques spatiales spectaculaires, la fréquence et la fiabilité de leurs connexions aux autres aéroports⁵.

¹ *Id.*

² *Id.*

³ Martin Crimp, *Tendre et cruel*, *op. cit.*, p. 71.

⁴ Rem Koolhaas, *Junkspace* (2001), trad. D. Agacinski, Paris, Payot & Rivages, 2011, p. 114

⁵ *Ibid.*, p. 53.

Consommation, progrès technologique et hyper connexion : telles sont bien là les caractéristiques symboliques portées par les aéroports dans les textes de théâtre contemporains.

a.4. Le centre commercial, symbole du matérialisme

Cette ressemblance entre aéroport et centre commercial, Jean Baudrillard l'a également notée dans son essai sur *La Société de consommation*. Il évoquait ainsi « [les] cités futures que sont les drugstores, les Parly 2 ou les aéroports modernes¹ », qu'il considère comme le « foyer de la consommation comme organisation totale de la quotidienneté, homogénéisation totale, où tout est ressaisi et dépassé dans la facilité, la translucidité d'un "bonheur" abstrait, défini par la seule résolution des tensions² ». Selon lui, la consommation proposerait donc un bonheur grâce à la « résolution des tensions ». Le vocabulaire utilisé par Baudrillard n'est pas neutre. Traducteur de Brecht et de Peter Weiss, l'esthétique théâtrale et son vocable ne lui sont pas inconnus. La résolution des tensions fait directement écho au « dénouement » de la poétique aristotélicienne, partie suivant le « nœud », où l'on voit se faire « le revirement vers le bonheur ou le malheur ». La consommation, et sa concrétisation dans le centre commercial ou l'aéroport, serait donc, au sein d'une « société du spectacle » au sens debordien, un moyen de passer du malheur au bonheur, mais à un bonheur « abstrait », et incomplet, sous-entend Baudrillard en y adjoignant des guillemets, car procuré uniquement par un apaisement. Il poursuit son analyse :

Le drugstore élargi aux dimensions du centre commercial et de la ville future, c'est le sublimé de toute vie réelle, de toute vie sociale objective, où viennent s'abolir non seulement le travail et l'argent, mais les saisons – lointain vestige d'un cycle enfin homogénéisé lui aussi ! Travail, loisir, nature, culture, tout cela jadis dispersé et générateur d'angoisse et de complexité dans la vie réelle, dans nos villes « anarchiques et archaïques », toutes ces activités déchirées et plus ou moins irréductibles les unes aux autres – tout cela enfin mixé, malaxé, climatisé, homogénéisé dans le même travelling d'un shopping perpétuel, tout cela enfin asexué dans la même ambiance hermaphrodite de la mode³ !

Ainsi, le centre commercial permettrait de simplifier la satisfaction des besoins des hommes en la rendant possible en un seul et unique endroit. Leurs besoins

¹ Jean Baudrillard, *La Société de consommation* (1970), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2011, p. 24.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Id.*

satisfaits, ils jouiraient d'un bonheur somme toute relatif car simplifié à l'extrême, un « bonheur par défaut¹ » pour Jean Baudrillard.

Pourtant, les évocations des centres commerciaux, tant dans *Tendre et cruel*, *Viol* que chez Falk Richter, sont faites sans qu'il y ait véritablement consommation ni même achat, donc sans véritable satisfaction des besoins. Le centre commercial est le lieu d'une consommation possible, mais qui n'a jamais lieu. Dans *Tendre et Cruel*, après l'éventualité du shopping à l'aéroport proposé par Amelia, Martin Crimp choisit de stopper brutalement le cours de l'action, pour le reprendre « un mois plus tard² », dans la troisième partie. Impossible pour le lecteur ou pour le spectateur de savoir si Amelia et Laela se sont finalement rendues à l'aéroport. Dans *Viol*, le centre commercial est traité de façon plus allusive encore : il ne sert que de contexte à une rencontre, sans que soit évoquée une possible consommation. L'apaisement, le bonheur abstrait résultant de la résolution des tensions sont donc refusés aux personnages de ces pièces, les laissant dans l'insatisfaction des besoins auxquels pourrait répondre la consommation.

La satisfaction de ces besoins semble en réalité devenir accessoire, car elle est facile à obtenir dans une société où chacun, ou presque, pense désormais bénéficier, selon les termes de Baudrillard, d'un « droit naturel à l'abondance³ ». Et de citer Shakespeare :

Ah, ne discutez pas « besoin » ! Le dernier des mendiants a encore un rien de superflu dans la plus misérable chose. Réduisez la nature aux besoins de nature, et l'homme est une bête : sa vie ne vaut pas plus. Comprends-tu qu'il nous faut un rien de trop pour être⁴ ?

b. Le processus d'individuation des personnages perturbé

Comme l'a relevé Peter Sloterdijk, la ville et la promiscuité qu'elle induit contribuent à perturber le processus d'individuation des individus : « Les grandes villes sont devenues elles-mêmes des monceaux diffus qui ont perdu la force de créer des *public characters* universellement acceptés. La contrainte à l'individualisation a

¹ *Ibid.*, p. 34.

² Martin Crimp, *Tendre et cruel*, *op. cit.*, p. 75.

³ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, *op. cit.*, p. 29.

⁴ William Shakespeare, cité par Jean Baudrillard, *ibid.*

diminué dans le climat des villes et des médias modernes¹ ». Les scènes contemporaines se font donc l'écho de ce phénomène, et traduisent les résistances des individus qui cherchent encore à affirmer leur singularité comme ils peuvent.

b.1. L'uniformisation des villes, facteur de dépersonnalisation

Pour s'y retrouver dans la jungle que semble être devenue la ville moderne, il est utile de mettre en relations les remarques évoquées avec certaines théories d'architecture et d'urbanisme contemporaines, notamment celles énoncées par Rem Koolhaas dans *Junkspace*. Il y développe trois notions essentielles qui permettent de penser la ville contemporaine : la « Bigness² », dont l'immensité et l'aspect totalisant annihilent les autres caractéristiques, la « Ville générique³ », fondée sur la disparition de l'identité, que l'on retrouve dans de nombreux textes, et le « Junkspace⁴ », terme créé en inversant l'expression *spacejunk* (déchets laissés dans l'espace par l'homme), qui désigne un espace d'accumulation et de désorientation que l'on peut retrouver sur les scènes théâtrales contemporaines. Ces trois concepts tiennent plus de la construction intellectuelle que de l'observation empirique ; ils fournissent cependant des modèles d'interprétation qui peuvent s'appliquer aux villes telles qu'elles sont décrites ou représentées dans bon nombre de pièces contemporaines.

L'essai « La Ville générique » débute ainsi par une question qui paraît pertinente au vu des remarques faites sur la difficulté à différencier les grandes villes les unes des autres : « Les villes contemporaines sont-elles, comme les aéroports contemporains, « toutes les mêmes⁵ » ? ». Koolhaas ne répond pas directement à cette question dans la suite de son texte, mais s'interroge plutôt sur la notion d'identité, en développant l'exemple de l'aéroport, qui est également, comme décrit précédemment, un motif récurrent dans les pièces contemporaines qui s'inscrivent dans une esthétique du cynisme. Selon lui donc, les aéroports sont « tous les mêmes ». Ils sont « parmi les éléments les plus caractéristiques de la Ville générique [car] de plus en plus, ils sont

¹ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, op. cit., p. 27.

² Rem Koolhaas, *Junkspace*, op. cit., p. 32

³ Ibid., p. 45

⁴ Ibid., p. 82

⁵ Ibid., p. 45.

tout ce qu'une personne connaît, en général, d'une ville donnée¹ ». Il affirme que si la perte d'identité est généralement perçue négativement, l'identité comporte tout de même des inconvénients, et l'impersonnalité des avantages. Cette impersonnalité des villes dans les pièces s'inscrit dans la continuité d'un mouvement théâtral qui a remis en cause l'identité des personnages, en les désignant, comme l'ont noté Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, par des « matricules² » faits de chiffres ou de lettres.

Si le personnage théâtral a, selon leur thèse et le titre de leur ouvrage, réussi à se « recomposer », c'est le milieu dans lequel il évolue qui semble s'être à son tour décomposé, à force d'uniformité. « A bas le caractère³ ! » écrit Koolhaas, à propos des villes. La polysémie du terme « caractère », utilisé également dans le domaine de l'esthétique théâtrale, est révélatrice. Après avoir tendu à éliminer le personnage en tant que caractère, pour répondre à l'observation d'un malaise croissant chez l'individu, tout un pan du théâtre contemporain paraît désormais chercher à déconstruire le contexte dans lequel vivent les personnages, en usant de clichés redondants qui brouillent tous les repères. Ce faisant, l'individu n'est plus tenu pour responsable de ses actes : le contexte l'emporte sur son caractère.

b.2. Se singulariser par l'argent : l'ostentation comme affirmation de soi

Si la satisfaction des besoins primaires est assurée et tenue pour acquise, il faut donc chercher à satisfaire d'autres besoins pour accéder à ce « bonheur par défaut » qu'offre la consommation, qui doit résulter de la résolution des tensions. Si la satisfaction des besoins devient chose acquise, les tensions disparaissent avant même de pouvoir être ressenties, et donc avant d'être résolues. Jean Baudrillard poursuit son analyse :

Il n'y a pas de limites aux « besoins » de l'homme en tant qu'être social (c'est-à-dire producteur de sens et relatif aux autres en valeur). L'absorption quantitative de nourriture est limitée, le système digestif est limité, mais le système culturel de la nourriture est, lui, indéfini⁴.

¹ *Ibid.*, p. 53.

² Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Editions théâtrales, 2006, p. 63.

³ Rem Koolhaas, *Junkspace*, *op. cit.*, p. 45.

⁴ Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, *op. cit.*, p. 86.

C'est sur le principe de la « différenciation croissante de la demande sociale de prestige », donc de la hiérarchisation entre les individus que se développent d'anciens besoins et que s'en créent de nouveaux. Baudrillard souligne l'importance du contexte urbain dans l'évolution de ce phénomène :

Dans une société de concentration industrielle et urbaine, de densité et de promiscuité beaucoup plus grandes, comme la nôtre, l'exigence de différenciation croît plus vite encore que la productivité matérielle. Lorsque tout l'univers social s'urbanise, lorsque la communication se fait totale, les « besoins » croissent selon une asymptote verticale – non par appétit, mais par concurrence¹.

La distance entre les hommes se réduisant, ils sont plus à même de s'observer et de se comparer les uns aux autres ; le besoin de différenciation est donc plus grand. Deux possibilités peuvent alors s'offrir pour se différencier : s'élever dans la hiérarchie sociale – c'est l'image de l'immeuble – ou partir vers un ailleurs inconnu – ce que symbolise l'aéroport.

Cette théorie trouve son illustration dans le motif de l'immeuble, précédemment évoqué. Le besoin d'avoir un logement étant satisfait, il faut, pour parvenir à atteindre un quelconque bonheur, se différencier pour éprouver sa chance. Ainsi dans *Le Traitement*, de Martin Crimp, le bureau de Jenifer et Andrew est situé dans un immeuble à TriBeCa, quartier huppé de Manhattan, alors que leur appartement est dans l'Upper West Side, un quartier tout aussi huppé. De la même façon dans *Manhattan Medea*, la maison de Sweatshop boss, dans laquelle vit désormais Jason, est marquée par la réussite financière de son propriétaire. Médée demande ainsi au portier : « L'or est-il véritable. Le marbre véritable. Est-ce du véritable velours derrière les fenêtres, dans lequel la lumière se prend, et qui protège les pièces des regards étrangers. – Aussi véritable que l'or et le marbre de douzaines de tours de ce côté et de l'autre de l'avenue, jusqu'à trente blocs au nord et douze au sud d'ici ». Les habitations portent les signes distinctifs de réussite de leurs propriétaires respectifs. Dans la mise en scène de Sophie Loucachevsky, la maison de Sweat-shop Boss était représentée dans ce même esprit, dotée de portes monumentales faites de carreaux de carrelage brillants, non sans rappeler le style « bling-bling », qui consiste à faire ostensiblement étalage de ses richesses. L'emploi de ce terme est particulièrement adéquat lorsque l'on étudie son origine.

¹ *Ibid.*, p. 86-87.

Venue du milieu du hip-hop, l'expression fait référence au bruit de pièces ou de chaînes s'entrechoquant. Si l'image des pièces est évidemment synonyme de richesse, les chaînes sont plus ambiguës. Il s'agit en fait d'accessoires souvent arborés par des rappeurs, qui font écho aux chaînes portées par les esclaves. L'image de la chaîne est donc double, à la fois symbole de privation de liberté et d'émancipation : le retournement de l'usage de la chaîne est un marqueur de l'ascension sociale de ceux qui choisissent désormais de la porter. Ainsi le terme « bling-bling » est associé à une élévation dans la société, à une revanche prise par l'individu sur la société, là où les équivalents français « clinquant » ou « tape-à-l'œil » ne semblent que mettre en valeur une ostentation déplacée et de mauvais goût. La redondance de cette aisance pécuniaire affichée est révélatrice, et conduit à s'interroger sur les motivations qui animent les personnages. Le luxe ostensible constitue à la fois une manière de rabaisser celui qui n'y a pas accès et une manière d'afficher son appartenance à un nouveau groupe social. Affirmer sa réussite avec ostentation revient donc à faire preuve d'une volonté de différenciation et d'intégration.

b.3. Le personnage déraciné

L'aéroport et l'avion évoquent le thème du voyage, du départ, voire du déracinement, ce qui permet d'en revenir à la thématique du foyer. L'aéroport permet de quitter un foyer, parfois de fuir, pour aller vers un ailleurs, connu ou inconnu. Espace clos et extrêmement sécurisé, c'est cependant une ouverture vers le monde. L'essor de l'aviation a permis de considérablement faciliter les voyages et les échanges d'hommes ou de marchandises. C'est là un des facteurs importants du phénomène de mondialisation, qu'illustre le rapprochement de villes comme « Londres, Berlin, Tapei, Melbourne, Madrid » dans le texte de Falk Richter. L'avion, avant d'être la concrétisation d'un rêve, est un moyen de locomotion. Son rôle premier est de permettre aux individus de circuler ; en cela la thématique des aéroports développée dans les pièces se rapproche de celle de la ville, qui doit être conçue pour permettre la circulation des hommes, notamment selon Le Corbusier.

Néanmoins s'il facilite le voyage, l'aéroport n'est jamais qu'un lieu de transit, dans lequel on ne peut demeurer, au contraire du foyer. La brièveté du temps passé à

l'aéroport rappelle que l'époque est à la rapidité, à l'urgence. Günther Anders estime ainsi que le XX^e siècle est « le siècle de l'avion¹ ». Symbole d'une société contemporaine qui combat la lenteur, l'aéroport est aussi le royaume de la vitesse, synonyme d'instabilité et de danger.

De cette instabilité se dégage un sentiment d'insécurité, inhérent aux aéroports et antérieur aux attentats du 11 septembre 2001. En effet, si l'on passe peu de temps dans les aéroports, ils demeurent des endroits inconnus, où il est, par exemple, souvent facile de se perdre. La profusion de contrôles de sécurité incite par ailleurs à être sur ses gardes, et crée un climat de tensions : si tant de précautions sont nécessaires, c'est qu'il y a certainement un danger quelque part. Cet environnement anxiogène ramène à la fonction principale de l'aéroport, permettre aux hommes de s'élever dans les airs et de voler. Bien que prendre l'avion soit devenu banal, quotidien pour certains, cela ne se fait pas sans appréhension, car va toujours à l'encontre de la nature. Chaque avion qui décolle reste un défi lancé à la gravité terrestre, défi qui peut coûter la vie. Cet aspect solennel est souvent négligé, mais toujours présent dans les aéroports modernes : ainsi les démonstrations des stewards et hôtesses de l'air indiquant les sorties de secours, les emplacements des gilets de sauvetage et des masques à oxygène ne sont-elles pas autant de rituels visant à rappeler que prendre l'avion peut entraîner la mort ?

3. La politique à l'aune du cynisme

a. Représentations du pouvoir

Si les pièces s'inscrivent dans une esthétique du cynisme partagent un ensemble de références communes, elles mettent également en scène des personnages souvent comparables. Pour étudier ces œuvres, il est donc nécessaire de procéder à une typologie des personnages qui y figurent, ceux-ci répondant à des caractéristiques communes. On trouve en effet plusieurs grands types de personnages tout au long des œuvres citées précédemment : s'y côtoient principalement hommes de pouvoir

¹ Günther Anders, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ? Entretien avec Mathias Greffrath*, Paris, Editions Allia, 2010, p. 18.

(politique, économique ou encore médiatique) et femmes victimes d'abus de pouvoir. Ainsi résumée, la galerie des personnages semble caricaturale ; pourtant, force est de constater que les pièces étudiées peuvent souvent être interprétées de la sorte.

Une constante des œuvres est en effet la présence d'un ou plusieurs personnages incarnant un ou plusieurs types de pouvoir. La lutte pour le pouvoir est l'un des principaux ressorts de l'intrigue de *Viol* de Botho Strauss : Saturnin devient empereur, détenteur du pouvoir politique, alors que Titus est général, détenteur du pouvoir militaire. Dans *Tendre et cruel*, le Général incarne également le pouvoir militaire, Richard le journaliste le pouvoir des médias, Jonathan le ministre le pouvoir politique. La détention du pouvoir peut également provenir de la richesse : c'est le cas d'Andrew et Jennifer, couple de producteurs dans *Le Traitement* de Martin Crimp, qui assujettit Anne grâce à son argent. Richard, dans *La Campagne*, peut également être considéré, en tant que médecin, comme une figure du pouvoir. Mais toujours ce pouvoir est perverti par ceux qui le possèdent, car pour l'obtenir ils n'hésitent pas à s'en emparer par la force ou la tricherie, et ils en abusent dès lors qu'ils l'ont. C'est le cas de Saturnin, dont la duplicité est mise en évidence dès la première scène de *Viol*. Il expose ainsi à ses partisans son programme pour s'emparer du pouvoir :

Battez-vous pour mon élection ! Je dis : frappez si quelqu'un conteste mon droit d'être le prochain empereur de Rome ! Tranchez-lui les oreilles ! Saccagez, détruisez, brûlez. Ensuite, d'une langue sévère, dénoncez la terreur que vous avez semée. Pour que tout Rome réclame un nouveau souverain qui rétablisse l'ordre. Me réclame¹.

La violence est instrumentalisée dans le seul but de prendre le pouvoir. Mais plus loin, le même Saturnin s'indigne de l'intervention de Lavinia auprès de Titus pour que celui-ci accepte le titre d'empereur de Rome : « Quel triste exemple ! Rien de plus détestable que ces manigances et ces machinations² ». Tous les moyens semblent bons pour arriver au pouvoir. Le personnage de Saturnin incarne les coups bas et les manipulations qui passent pour être l'apanage des hommes politiques contemporains, prêts à tout pour le pouvoir. La contradiction de son discours, au sein d'un même tableau, le rend caricatural. Le personnage se construit dans l'excès de mauvaise foi, comme la pièce dans l'excès de violence.

¹ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*, p. 17.

La représentation de personnages de pouvoir au théâtre peut être analysée en lien avec l'ouvrage du dramaturge et théoricien Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en Occident* (2000). Dans ce livre, édité à partir d'un mémoire universitaire, Lagarce étudie de façon chronologique les rapports entre ces deux notions entendues dans leurs sens les plus vastes : ainsi le théâtre désigne-t-il à la fois le lieu de représentation, l'art dramatique en lui-même et tous ceux qui le font vivre, et le pouvoir recouvre à la fois le financier et le politique. S'interrogeant sur l'utilité intrinsèque du théâtre, Lagarce en vient à envisager le théâtre comme « une espèce de garde-fou social¹ », garantissant la pérennité de l'ordre social :

La dramatisation d'un hypothétique ou secret désir de lutter contre le pouvoir en place permettrait un renforcement certain de ce même pouvoir [...] Le théâtre ne peut être considéré alors comme un moteur positif dans l'évolution du groupe, mais comme régulateur du pouvoir. Il ne transforme rien de la structure du groupe social. Au contraire, il renforce l'idée de l'impossible et l'inutile changement de cette structure².

Lagarce appuie principalement son analyse sur des œuvres historiques, telles que l'*Antigone* de Sophocle, ou le *Hamlet* de Shakespeare, mais un raisonnement semblable peut s'appliquer à des œuvres contemporaines présentant des personnages de pouvoir similaires à Créon ou au Roi, auxquels s'opposent des personnages qui, s'ils ne sont pas des héros au sens propre du terme, entrent néanmoins bel et bien en résistance face au pouvoir en place. Les personnages ont certes changé, le pouvoir n'est plus dans les mêmes mains, et les hommes politiques, chefs d'entreprise et journalistes ont remplacé les rois et les imprécateurs, mais les luttes qui se jouent autour du pouvoir perdurent.

Cependant, la représentation sur la scène des personnages de pouvoir corrompus, immoraux ou malhonnêtes, peut, en un sens, contribuer à banaliser l'idée selon laquelle ils seraient « tous pourris », comme le dit l'expression populaire. L'histoire du théâtre est édifiante sur ce point : d'un *Œdipe* parricide et incestueux au Saturnius décrit par Botho Strauss dans *Viol*, les hommes et les femmes de pouvoir sont dotés de toutes les tares, parfois jusqu'au ridicule de la caricature. La caricature peut bien sûr être un moyen de dénoncer une réalité. Mais elle peut aussi épuiser la capacité d'indignation des spectateurs, et tant les habituer au pire que les défauts des individus réels en deviennent acceptables. Qu'est-ce que des écoutes téléphoniques

¹ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2000, p. 18

² *Id.*

illégales comparées à la folie sanguinaire et à la cruauté contenues dans une pièce telle que *Viol* ? Il n'est pas ici question d'accuser les artistes contemporains de vouloir dédouaner le pouvoir, mais il semble primordial de s'interroger sur les conséquences que peuvent avoir de telles représentations. En cherchant peut-être à dénoncer le cynisme qui a cours dans les arcanes du pouvoir, certaines œuvres contribuent sans doute à propager ce cynisme dans l'esprit des spectateurs, en leur ôtant tout espoir dans la nature humaine et en propageant l'idée que le monde est tel qu'il est, et qu'il ne peut être changé. Le théâtre ainsi conçu serait donc un instrument de pérennisation des structures sociales, permettant de rire des défauts des puissants ou de s'indigner de leurs vices dans la fiction pour mieux accepter leur domination dans la réalité.

Le théâtre, ou tout du moins une partie non négligeable du théâtre contemporain, fonctionnerait comme un outil de reproduction sociale, telle que l'a décrite Pierre Bourdieu. Or les destinataires de ce théâtre sont précisément ceux qui bénéficient de cette reproduction sociale. On le sait, le théâtre n'est pas un art qui touche un public de masse. Au total, en additionnant les chiffres de quatre théâtre nationaux (Comédie Française, Théâtre de l'Odéon, Théâtre de la Colline, Théâtre de Strasbourg : 509 869), des trente-sept Centres Dramatiques Nationaux (1 071 931) et des Scènes Nationales (2 077 336) pour la saison 2011-2012, on obtient un total de 3 659 136 entrées payantes¹. Pour mettre ce chiffre en perspective, on peut se référer à la fréquentation des salles de cinéma, qui ont accueilli 95,68 millions de spectateurs, pour le seul premier semestre de l'année 2013².

Si l'échec de la démocratisation du théâtre mise en œuvre au XX^e siècle peut toutefois être relativisé, force est de constater que le théâtre demeure un art qui ne touche qu'une minorité de la population ; minorité dotée d'un « capital culturel », pour reprendre l'expression de Bourdieu, supérieur à la moyenne³. C'est donc à un public que l'on peut qualifier de privilégié que s'adresse le théâtre contemporain. Dès

¹ Données du Département des Études de la Prospective et des Statistiques (DEPS), disponibles sur le site internet du Ministère de la Culture et de la Communication, <http://www.culturecommunication.gouv.fr/>, consulté le 3 juin 2014.

² Site internet du CNC, <http://www.cnc.fr/web/fr/frequentation-cinematographique>, consulté le 3 juin 2014.

³ On se pense ici au chiffre, certes daté de 1965, cité par Richard Demarcy dans *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973, p. 17 : seuls 4% des ouvriers interrogés aspirent alors à un théâtre de « répertoire moderne ». Si cette donnée a bien sûr pu évoluer, il est peu probable qu'elle ait connu une transformation radicale, même en plus de soixante ans.

lors, on peut comprendre que la plupart des spectateurs aspirent à une forme de reproduction sociale – tout du moins, s'ils ne souhaitent pas forcément reproduire une domination sociale, il va de soi qu'ils tendent à conserver leur capital, culturel mais aussi social et économique. Le théâtre contemporain ne fait donc pas face à un public avide de révolution, mais bien plutôt à un public cherchant à exercer sa capacité d'« indignation », vocabulaire inspiré de l'essai à succès de Stéphane Hessel, *Indignez-vous* (2010).

L'indignation plutôt que la révolution : voilà bien ce qui semble caractériser un théâtre qui a depuis longtemps renoncé à la fougue révolutionnaire pour se contenter de mettre sous le feu des projecteurs des situations, des événements ou des comportements qui se multiplient dans le monde extérieur. Si l'on peut regretter d'avoir à faire ce constat, il faut aussi envisager que cette transformation du théâtre s'est opérée à la faveur d'une véritable réflexion engagée sur le théâtre, l'histoire et l'histoire du théâtre. Alors que la portée révolutionnaire du théâtre comme pouvaient l'imaginer Piscator ou Brecht est remise en cause, et que les idéologies révolutionnaires ont fait long feu en Occident, le théâtre contemporain s'est, semble-t-il, adapté aux mutations du XX^e siècle, pour adopter un point de vue finalement distancié sur le monde.

Mais tandis que la distanciation brechtienne était un moyen de parvenir à provoquer une réflexion chez le spectateur, la distanciation est désormais un moyen pour empêcher l'implication émotionnelle du spectateur. Il est d'ailleurs symptomatique que ce malentendu ait souvent lieu lorsque l'on évoque l'œuvre de Brecht : le concept de distanciation brechtienne irait de pair avec une disparition des sentiments. Or il n'est pas fait mention de cette disparition dans les écrits de Brecht. C'est au contraire l'interprétation moderne de la distanciation qui vise à circonscrire l'engagement émotionnel des spectateurs. L'indignation est la seule réaction qui peut découler de cette nouvelle distanciation théâtrale, qui conduit au *statu quo*. Car s'il s'agit d'un noble sentiment, l'indignation est souvent vaine – ainsi que l'a montré l'extinction à petit feu du « mouvement des Indignés ». S'indigner dans le confort d'un fauteuil de théâtre permettrait ainsi de se voir délivrer un certificat de bonne conscience, passeport bien utile pour éviter de se révolter sur des barricades.

b. Une esthétique conservatrice ?

Si les pièces relevant d'une esthétique du cynisme se réalisent dans un certain classicisme formel, cela peut également s'expliquer par une caractéristique essentielle du cynisme, sa propension à l'immobilisme. En effet, on peut considérer une attitude cynique comme l'expression d'une révolte, mais cette révolte semble s'éteindre à peine allumée. Par sa négativité intrinsèque, la doctrine cynique annihile toute possibilité de véritable révolte. Jean-Paul Jouary et Arnaud Spire expliquent ce mécanisme dans *Servitudes et Grandeurs du Cynisme* : « Cynisme dominant, doctrine qui nie le principe même de tout principe [...] Désormais, le cynisme ferme la perspective d'élaborer d'autres principes, fût-ce des principes d'une autre nature¹ ». Certes, les pièces étudiées ne répondent pas strictement aux règles classiques, comme nous l'avons vu. On peut cependant se demander s'il s'agit de véritables preuves de modernité ou plutôt de concessions faites à la modernité. Le cynisme tend à la reproduction et à l'immobilisme, mais cela ne peut se faire qu'au prix d'évolutions indispensables pour ne pas créer un fossé entre le monde contemporain et les formes théâtrales: « on conçoit ici que ceux qui ont compris qu'il fallait changer pour tout conserver aient troqué leur esprit critique contre un cynisme dévastateur² ». En cela le mouvement cynique se veut plus conservateur que réactionnaire, à l'instar du phénomène qui s'opère dans la grande bourgeoisie, selon Monique et Michel Pinçon-Charlot :

Changer et s'adapter [c'est] la meilleure façon pour que cela dure. La continuité dans le changement suppose des hommes et des femmes capables de jouer les intercesseurs entre ce qui peut ou doit être maintenu en l'état et ce qui peut être abandonné ou modifié. La reproduction est à ce prix, dans le changement permanent³.

Dans leur ouvrage, Jean-Paul Jouary et Arnaud Spire opèrent une distinction entre un cynisme des dominants, apanage des puissants, et un cynisme des dominés, qui ne serait en réalité qu'une réaction à la première forme de cynisme, un mécanisme de défense. Ces deux mouvements conjoints tendraient à empêcher toute évolution de la société. Le cynisme des dominants encourage en effet le *statu quo* :

[Il incite à] un rejet massif de la politique, une désertion, renforce la puissance du pouvoir en place et le décrédibilise en même temps. Cette décrédibilisation, jointe au sentiment

¹ Jean-Paul Jouary, Arnaud Spire, *Servitudes et grandeurs du cynisme*, *op. cit.*, p. 51.

² *Id.*

³ Michel Pinçon, Monique Pinçon-Charlot, *Les Ghettos du Gotha*, *op. cit.*, p. 57.

d'impuissance des dominés, répond à une autre forme de cynisme, apparemment plus subversive : la tournure en dérision de ces procédés, qui donne soudain une importance sociale aux amuseurs publics, lesquels grossissent de façon parodique le cynisme des dominants, transforment la révolte en rire, et sèment dans les conversations quotidiennes les mille et une formes du cynisme des dominés¹.

La dérision, devenue nécessaire pour supporter le cynisme des dominants, entraînerait ainsi inévitablement une léthargie propice à une propagation toujours plus large du cynisme. Jean-Paul Jouary et Arnaud Spire poursuivent :

Ce rire collectif revêt donc à la fois une dimension critique de rejet (« Tous pourris ») et un recul spectaculaire (« Mieux vaut en rire »). Si bien que le cynisme oppressif des dominants, devenu spectacle, et seulement spectacle, nourrit le cynisme des dominés, sous la forme d'un rire commun, d'une tournure en dérision, de blagues et de provocations iconoclastes [cependant] la tournure en dérision ne saurait jamais pénétrer l'essence des problèmes subis, mais place dans une position d'extériorité qui ôte à la subversion l'essentiel de son efficacité².

La dérision est donc facteur d'immobilisme, permet de conserver un *statu quo* en dépassionnant les individus.

Le cynisme a pu être cette philosophie de banlieue détruisant, d'un éclat de rire ou d'un acte provocateur, la mortelle quiétude des résignés aux principes existants. Le cynisme n'en fut pas moins, par essence, une désespérance vis-à-vis des autres, vis-à-vis de l'avenir, une négation doctrinale de tout principe et un repli du sujet sur sa singularité présente. Sincère ou de duplicité, de dominé ou de dominant, il fut ainsi l'étouffoir de toute révolte efficace³.

Le cynisme se révèle inoffensif : il est un exutoire, fonctionne comme une soupape capable d'absorber les remous auxquels sont soumis les êtres humains, les indignations qu'ils sont susceptibles de ressentir. Si des dramaturges comme Edward Bond ou Martin Crimp semblent proposer une vision de monde cynique car sans illusion, ils se réfèrent cependant à des valeurs centenaires voire millénaires : la famille, le foyer comme modèles auxquels se référer. Les foyers qu'ils décrivent sont en proie à une déliquescence qui découle directement de celle de la société. Dans leurs pièces, le salut de la société semble subordonné au retour à la famille, à l'amour, à des valeurs simples en somme, contre les nouvelles valeurs que sont la richesse ou la réussite.

Ce retour à des valeurs fondamentales peut être considéré comme un sursaut d'idéalisme, voire de romantisme ; mais il peut aussi être le signe d'un renoncement au politique, à l'action collective. Il marque un désinvestissement des sphères publiques au profit des sphères privées. En insistant sur la nécessité de « cultiver son

¹ Jean-Paul Jouary, Arnaud Spire, *Servitudes et grandeurs du cynisme*, op. cit., p. 88.

² *Ibid.*, p. 89-93.

³ *Ibid.*, p. 251-252

jardin », certaines pièces contemporaines semblent appeler à un désengagement de la vie publique.

Le cynisme fait ainsi siennes des valeurs qui lui permettent de renforcer son rôle de stabilisateur social. L'exemple le plus flagrant de ce phénomène est la valorisation de la famille traditionnelle par une critique acerbe de nouvelles formes familiales. En mettant en scène des personnages noceurs, jouisseurs, profiteurs, le théâtre semble vouloir rappeler à quel point la famille est une structure indispensable pour que la société se perpétue.

L'esthétique du cynisme repose sur un paradoxe car elle fait du cynique un contre-modèle. Comble du cynisme que d'ériger en contre-exemple celui même qui suit les préceptes de cette doctrine.

Cette amorce de réflexion sur les textes de Botho Strauss et de Martin Crimp a permis de mettre en évidence l'évolution subie par l'écriture dramatique vers une esthétique cynique toujours plus marquée. Si la violence est un élément majeur de ce phénomène, s'y adjoignent une nette tendance à montrer l'être humain sous son aspect le plus bestial, ainsi qu'une prolifération de personnages qui agissent dans les textes tels des individus cyniques, selon l'acceptation la plus courante du terme, avides de pouvoir, d'argent ou de sexe, et dénués de valeurs morales. L'humanité des personnages en vient alors à être remise en question, puisqu'ils se comportent aussi violemment que des bêtes et que ce qui fait d'eux des êtres humains, leur capacité à établir des relations avec autrui, semble disparaître ou, tout du moins, devient complexe à entretenir.

Mais ce faisant on peut se demander si le théâtre, à l'instar des médias et d'autres arts, ne fait pas que fustiger des comportements qui sont réprimés par la majorité des individus. Au lieu d'un théâtre s'inscrivant dans une esthétique du cynisme, il s'agirait alors d'un théâtre moral, moraliste voire moralisateur, qui ne fait rien d'autre que de suivre le sens du vent.

PARTIE II

Le cynisme conservateur

Chapitre 1.

Le cynisme comme immobilisme

Le cynisme contemporain a perdu la capacité de subversion de son ancêtre antique. Si la provocation à laquelle avaient recours les philosophes cyniques visait à produire des prises de conscience chez les citoyens et, *in fine*, à changer la société, il faut s'interroger dans un premier temps sur l'éventuel but poursuivi par les cyniques contemporains, et dans un second temps sur celui d'artistes qui, sans qu'ils ne puissent eux-mêmes être vilipendés en tant que cyniques, produisent des œuvres qui portent sur le monde un regard à la fois dur et désabusé. L'intérêt personnel semble primer, dans les comportements réels comme dans les œuvres, mais cette caractéristique signifie-t-elle pour autant l'abandon de tout investissement de l'espace collectif ? Le cynisme, *a fortiori* lorsqu'il fait incursion dans le domaine du théâtre, a des conséquences sur la collectivité et la vie collective, et ce depuis toujours, bien qu'il s'agisse d'un comportement foncièrement asocial, comme nous l'avons expliqué. Le public de théâtre serait-il alors atteint, comme par un dommage collatéral ?

En cherchant à alerter le public sur les dangers du cynisme tout en évitant l'écueil d'un théâtre trop engagé ou didactique, qui serait fatalement taxé au mieux d'obsolescence, au pire de propagande, les artistes prennent le risque d'être à leur tour engloutis par un système qui excelle à autoriser la contradiction pour éviter la contestation. Les spectacles qui relèvent d'une esthétique du cynisme ne sont pas les plus provocants, les plus politiques ou les plus avant-gardistes. Si l'on souhaite filer la métaphore canine, on peut dire qu'ils aboient plus qu'ils ne mordent, et restent en cela bien inoffensifs, à part peut-être pour le public qui assiste à l'étalement du cynisme sur scène sans réagir. En renonçant à toute velléité de changement collectif, et en partant du principe que si changement il y a, il ne peut être que négatif, l'esthétique du cynisme participe d'un immobilisme qui risque alors de contaminer le public, dans un contexte sociétal plus vaste qui voit déjà le retour en grâce de certaines valeurs que l'on pensait appartenir à un temps révolu.

1. La raison cynique

Le premier élément permettant de mettre en évidence cet aspect conservateur de l'esthétique du cynisme est le recours récurrent, dans les pièces et sur scène, à la raison et à la rationalité. La rationalité n'est pas en soi l'apanage de l'esprit conservateur, mais c'est par son aspect terre-à-terre et pragmatique qu'elle peut être interprétée comme un rejet de la fantaisie et de l'excentricité, rejet qui est, lui, symptomatique de cet esprit conservateur. La définition de la raison évoquée ici est volontairement assez élastique. La raison peut autant s'inscrire dans un vaste champ qui va de ce que l'on appelle le « bon sens paysan » à la tenue d'un discours scientifique poussé ou à la multiplication de données chiffrées, donc supposées objectives. Le cynique, par opposition au rêveur, serait celui qui a les pieds sur terre. Cynisme, raison et réalisme se mêlent alors de façon inextricable. Ce qui importe dans l'obsession de la rationalité qui se développe sur les scènes contemporaines, c'est qu'elle suppose l'éviction de la subjectivité, de la sensibilité, pour ne plus se fier qu'à des éléments objectifs ou objectivables, donc difficilement contestables. L'objectif permet ainsi d'éviter la remise en question, et par conséquent le changement. On voit bien ici le paradoxe de ce que serait un théâtre rationnel, dans la mesure où le théâtre est, depuis son origine, affaire de sentiments.

a. Réactivation de la dialectique de la raison et de la sensibilité

La dialectique de la raison et de la sensibilité anime les arts et l'esthétique depuis Descartes, soit avant même que le terme d'esthétique n'apparaisse, suite à l'ouvrage *Aesthetica* du philosophe allemand Baumgarten (1750). Descartes, dans sa philosophie, fait la part belle à la raison. Marc Jimenez affirme ainsi que le *Discours de la méthode* résulte d'une « volonté d'appliquer de façon systématique une méthode scientifique, censée traduire toutes choses en certitude mathématique¹ ». D'emblée, ce projet se heurte à un obstacle majeur, puisqu'il évacue entièrement tout ce qui n'est pas raison, tout ce qui n'est pas quantifiable ou calculable. Marc Jimenez poursuit : « Une telle soumission à la toute-puissance du rationalisme ne se fait-elle

¹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1997, p. 54.

pas au détriment des facultés sensibles qu'on oppose traditionnellement à la raison : l'imagination, la fantaisie, le sentiment, le goût¹ ? ». Les facultés qui relèvent du domaine des arts ne trouvent donc pas leur place dans le système cartésien – bien que Descartes pressente que, en ce qui concerne les arts, quelque chose existe hors de la raison, mais du domaine de l'indicible.

Dans la lignée cartésienne, le cynisme oppose sentiment et raison. Ce lien entre raison et cynisme est explicite dans la pièce de Bertolt Brecht *La Vie de Galilée* (1939), qui évoque la vie du savant italien du XVII^e siècle, et la rétractation à laquelle il a finalement consenti afin de garder la vie sauve. Galilée ne cesse d'affirmer l'importance et la primauté de la raison et de la science : « Je crois en l'homme, et cela veut dire que je crois en sa raison ! Sans cette croyance je n'aurais pas la force de me lever de mon lit le matin² », s'exclame-t-il. Il espère ainsi que les autorités religieuses sauront se montrer raisonnables et reconnaître la véracité de l'hypothèse copernicienne lorsqu'il leur en apportera les preuves. Mais évêques et papes successifs, même lorsqu'ils sont scientifiques, se rangent derrière l'avis de la Sainte Inquisition, qui déclare les travaux de Galilée hérétiques.

Cette supériorité qu'accorde Galilée à la raison ne s'applique pas uniquement au seul domaine de la science. La raison s'articule avec un pragmatisme profondément ancré dans le caractère de Galilée. Toute l'existence de Galilée est régie par la raison et le pragmatisme : le savant est aussi un bon vivant, qui tient à son confort personnel, qui aime bien manger et bien boire. Cet attachement aux plaisirs de la table se rencontre à de nombreuses occasions dans la pièce, et conduit Galilée à se comporter de façon cynique : « Un homme comme moi ne peut obtenir une place à peu près digne qu'en rampant à plat ventre. Et tu sais que je méprise les gens dont le cerveau n'est pas capable de remplir l'estomac³ ». La raison est donc subordonnée au pragmatisme. Des considérations d'ordre matériel, concrètes, l'emportent sur la logique et l'intégrité de l'homme de science. Le lien entre cynisme et raison est ainsi fait, en remettant au centre des préoccupations des aspects incontestablement importants de l'existence. L'homme a des besoins primaires, il faut les satisfaire, coûte que coûte, fût-ce au prix de contredire la raison, car la seule raison véritable est l'instinct de survie dont peut faire preuve l'être humain.

¹ *Id.*

² Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée* (1939/1955), trad. E. Recoing, Paris, L'Arche, 2006, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 39.

Et, par deux fois, Galilée se retranche derrière cet instinct de survie, en reniant ses principes et ses propres théories scientifiques : lui qui clamait « Qui ne connaît la vérité n'est qu'un imbécile. Mais qui, la connaissant, la nomme mensonge, celui-là est un criminel¹ » finit par se rétracter et nier ce en quoi il croit, pour la bonne et simple raison qu'il a vu « les instruments² » de torture utilisés par l'Inquisition et eu « peur de la douleur physique³ ». Galilée a beau « croi[re] en la raison⁴ », il annonce cependant « si j'étais prêt à me taire, ce serait sans doute pour des mobiles bien bas : bien-être, absence de poursuites, et caetera⁵... ». Ce n'est finalement qu'après sa renonciation que Galilée devient un homme « raisonnable⁶ », qualificatif que lui refusait sa logeuse Madame Sarti lorsqu'il refusait de fuir la ville de Padoue mais souhaitait encore y poursuivre ses recherches. Comme le formule son ancien assistant Andréa, le caractère précurseur de Galilée ne se manifeste pas tant dans le domaine scientifique que dans le « domaine éthique⁷ » : le comportement qu'il considère « réaliste⁸ » constitue une illustration du cynisme contemporain, qui peut-être en désaccord avec la doxa mais préfère taire ses opinions pour protéger ses intérêts.

Le monopole de la raison que le cynisme prétend s'arroger est bien entendu discutable, singulièrement lorsque les personnes perçues comme cyniques s'abritent derrière l'argument de la raison pour défendre des idées immorales tout en se préservant des foudres de l'opinion — « Le réalisme, c'est précisément le bon sens des salauds⁹ », a écrit Georges Bernanos. Cependant outre ce critère moral, la conscience même de l'homme peut apparaître comme un obstacle majeur d'un tel raisonnement. Peut-il vraiment être de l'intérêt d'un individu d'aller contre ses principes ? En d'autres termes, oublier ses principes et ses idées, n'est-ce pas s'oublier soi-même ?

Pourtant, qu'il s'agisse de cynisme au sens contemporain du terme, ou de cynisme antique, la raison occupe une place centrale dans ce mode de rapport au

¹ *Ibid.*, p. 85-86.

² *Ibid.*, p. 129.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 71.

⁵ *Ibid.*, p. 82.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁸ *Id.*

⁹ Georges Bernanos, *La France contre les robots* (1944), préface, https://biblio.wiki/wiki/La_France_contre_les_robots/Pr%C3%A9face, consulté le 12 avril 2012.

monde. Même Diogène de Sinope, qui pouvait passer pour un fou, se targuait d'une forme de raison, en n'accordant d'importance qu'à l'essentiel pour laisser de côté les choses superficielles : le philosophe grec ne reniait en aucune circonstance ses principes, allaient-ils à l'encontre des règles les plus élémentaires du savoir-vivre. Car il est, en revanche, indéniable que le cynisme ne saurait faire de place à la sensibilité, ni vis-à-vis des autres, ni même vis-à-vis de sa propre personne. La sensibilité ne saurait être considérée que comme une faiblesse, au pire un défaut, au mieux un sentiment inutile.

Or le rôle de la sensibilité de l'individu dans l'art, tant du point de vue de la création que de celui de la réception, est essentiel. Le théâtre particulièrement, s'est construit en s'adressant aux sentiments des spectateurs. Même si Diderot préconisait, dans le *Paradoxe du comédien* (1830), que ce dernier devait rester imperméable aux émotions traversées par son personnage, en affirmant que « C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes¹ », Robert Abirached explique, dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), que le philosophe accorde une importance capitale à la sensibilité du spectateur :

Diderot se défie de la sensibilité lorsqu'elle intervient chez le créateur (poète, romancier ou comédien), lequel a besoin de se gouverner pour transmettre l'énergie qui le soulève à travers des images efficacement ordonnées, mais il ne nie pas sa nécessité chez le destinataire de l'œuvre d'art. Malheur à celui qui est incapable, au spectacle, de ressentir avec violence des sentiments bienfaisants : pour Beaumarchais, par exemple, « l'homme qui craint de pleurer, celui qui refuse de s'attendrir, a un vice dans le cœur, ou de fortes raisons de n'oser y rentrer pour compter avec lui-même » ; mauvais spectateur, condamné à la solitude du méchant que Diderot avait déjà stigmatisée, il s'exclut de lui-même, en faisant « profession publique de mauvais cœur », de toute participation à la communauté que le théâtre a pour mission de ressouder².

Le spectateur qui ne ressentirait rien au théâtre serait donc un homme dont le cœur est desséché, et un homme de ce fait inapte à la vie en communauté. Le théâtre fait directement appel à la sensibilité des spectateurs, sans quoi il perd sa fonction sociale et devient un simple loisir. Robert Abirached écrit ainsi, au début de son ouvrage :

La tragédie a toujours été conçue en fonction d'une finalité libératrice : en ce qu'il éclaire les hommes sur leur destin, par la faculté qui lui est donnée d'assumer jusqu'au bout leurs contradictions et de vivre jusqu'à la mort l'impossibilité de les résoudre, le personnage tragique s'est transfiguré ; il excède le réel, dont il élargit du même coup les frontières ; à défaut

¹ Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien* (1830), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1994, p. 46.

² Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Paris, Gallimard, 1994, coll. Tel, p. 115.

d'introduire dans le monde un principe de rationalité, il met en lumière l'irrationnel qui travaille dans ses profondeurs, ce qui est une façon de l'exorciser, de le comprendre, de faire servir son influx à la vie, ou d'en dépenser métaphoriquement l'énergie¹.

Le théâtre permettrait donc aux individus d'affronter l'irréductible part d'irrationnel qui traverse leur existence, tandis que le cynisme s'efforce de réduire l'irrationnel au néant. Mais il ne peut y avoir de conception de l'art sans sensibilité, pas plus que de cynisme qui s'encombrerait de sentiments. Une esthétique théâtrale du cynisme serait donc paradoxale – voire, tout simplement, impossible.

Cet apparent paradoxe trouve sa résolution dans la philosophie de Descartes, et plus précisément dans l'apport majeur de ce dernier à la philosophie occidentale, le *cogito ergo sum*, ou l'affirmation d'un sujet autonome. L'affirmation du sujet entraîne en effet la reconnaissance de la subjectivité de l'individu. Or, le cynisme étant une philosophie profondément individualiste, il ne peut que laisser libre cours à la subjectivité de l'individu. Pour autant que le cynique réclame agir au nom de la raison, il ne peut donc prétendre à l'objectivité, car l'objectivité doit être universellement partagée. Le cynique élabore donc une raison subjective, qui esquisse les contours d'une esthétique théâtrale du cynisme, ou une sensibilité cynique. La subjectivité du cynique l'ouvre à une forme de sensibilité, qui permet de concilier cynisme et art.

b. L'information objective triomphante

Le triomphe d'une certaine forme de rationalité sur scène est l'une des manifestations concrètes de l'adhésion des artistes à une esthétique du cynisme. La traduction en des données chiffrées de tout sentiment ou information, les personnages tenant régulièrement des discours scientifiques et la multiplication d'informations brutes délivrées sur scène, tirées d'observations empiriques ou de connaissances scientifiques, sont autant de signes qui marquent une volonté d'aborder l'information de façon factuelle et objective. La connaissance, y compris lorsqu'elle ne concerne pas un domaine des sciences dures, revêt une forme savante, encyclopédique. Les données s'alignent et s'enchaînent sans hiérarchisation et dans une apparente objectivité. Ce phénomène ne se cantonne cependant pas aux domaines de la

¹ *Ibid.*, p. 27.

connaissance et de l'information, puisque des éléments bien moins factuels et bien moins matériels subissent également cette entreprise d'objectivation.

La surabondance des listes dans les spectacles contemporains est l'un des signes de cette volonté de tout ordonner, de tout classer. Bernadette Bost a étudié ce phénomène. Elle décrit la liste comme un « état extrême de la fragmentation du texte¹ », un « pur paradigme qui semble exclure toute possibilité de progression et d'action, donc de dramatisation² ». Sandrine Le Pors constate également que « le paradigme de la liste colonise les scènes de théâtre³ ». Enfin, Bérénice Hamidi-Kim souligne à son tour cette « omniprésence des fragments et des listes⁴ », notamment chez Rodrigo Garcia.

Alexandra Badea a également eu recours à ce procédé dans *Contrôle d'identité* (2009). L'auteur dressait en effet une liste des différentes lettres-types que l'on pouvait se procurer sur un site internet, et des tarifs correspondants :

Les lettres de la catégorie « Asile-Protection »
Demande au bénéfice de l'aide médicale de l'État pour un étranger 5.00 €
Demande DDASS formulaire de regroupement familial 3.00 €
Demande de CMU pour un étranger (demandeur d'asile) 3.50 €
Demande de protection subsidiaire auprès de l'OFPRA 5.00 €
Demande de protection temporaire 5.00 €
Demande de recours pour refus de droit d'asile (cas N°1) 1.50 €
Demande de recours pour refus de droit d'asile (cas N°2) 1.50 €
Demande de réexamen par l'OFPRA d'une demande d'asile 5.00 €
Demande dossier d'autorisation provisoire de séjour (demandeur d'asile) 5.00 €
Demande d'allocation d'insertion pour un étranger (demandeur d'asile) 5.00 €
Demande d'allocation temporaire d'attente pour un étranger 5.00 €
Demande d'asile auprès de l'OFPRA 5.00 €
Recours auprès de la CRR (rejet de la demande d'asile) 5.00 €
Recours contre un refus d'asile territorial 5.00⁵ €

Mais cette liste n'est qu'une reproduction de ce que chacun peut lire sur de nombreux sites internet ; l'auteure explique d'ailleurs la marche à suivre dans les lignes précédant cette liste : « Internet explorer double clic www.modele-lettre.com Vie privée clic Étranger clic Asile protection clic⁶ ». On peut ainsi trouver, sur un site

¹ Bernadette Bost, « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains, faillite ou relance de la théâtralité ? », in Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000), L'Avenir d'une crise*, Etudes Théâtrales, Louvain-la-neuve, 2002, p. 18.

² *Id.*

³ Sandrine Le Pors, « Les Dramaturgies de la liste dans le théâtre contemporain », in Sophie Milcent-Lawson, Michelle Lecolle et Raymond Michel (dir.), *Liste et effet de liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2013, p. 411.

⁴ Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989, op. cit.*, p. 107.

⁵ Alexandra Badea, *Contrôle d'identité / Mode d'emploi / Burnout*, Paris, L'Arche, 2009, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 24.

dépendant du journal *Le Monde* par exemple, un modèle de lettre pour demander l'aide médicale de l'État à seulement deux euros¹. Le cynisme se manifeste ici de manière flagrante dans la monétisation de ces lettres-types, alors même que l'on conçoit aisément que les personnes ayant besoin de tels documents se trouvent dans des situations très précaires. Le fait de lister des documents administratifs, et leurs tarifs, correspondant à des cas sociaux difficiles peut donc sembler choquant. La liste revêt ici le « pouvoir critique² » que lui attribue Bernadette Bost. Cependant, cette liste ne porte que sur des documents qui, s'ils peuvent revêtir une importance capitale dans l'existence de ceux qui en ont besoin, n'en demeurent pas moins de simples feuilles de papier.

L'établissement d'un tel catalogue se révèle encore plus choquant lorsqu'il porte sur des objets artistiques. *Todo el cielo sobre la tierra (El sindrom de Wendy)* (2013) d'Angelica Liddell, contient également une liste, répertoriant différentes valse :

La Valse de Nanjing Lu.
La valse des bicyclettes « Forever ».
La valse sur laquelle Wendy fait la connaissance de Peter.
La valse de la splendeur dans l'herbe.
[...]
La valse des choses que je serais capable de faire pour toi.
La valse de l'origine de la tristesse humaine.
La dernière valse³.

Quoique les intitulés de ces valse reflètent, pour certains d'entre eux, une forme de poésie, l'enchaînement rapide de ces séquences lors des représentations du texte, dans la mise en scène de l'auteur, produisait un effet d'accumulation qui annihilait en partie cette tendance poétique. L'accumulation n'est pas intrinsèquement contradictoire avec la recherche d'un effet poétique. Comme le relève Bernadette Bost, « les listes ont souvent le pouvoir de renforcer les propositions mentales, tout en les illimitant⁴ » : « certaines listes [...] se prêtent bien à un travail sur la scansion, deviennent poésie sonore, poésie-action, composition musicale⁵ ». Ainsi le texte *Je me souviens* (1978), de Georges Pérec, présente une liste de bribes de souvenirs qui

¹ <http://modele-lettre.lemonde.fr/lettre-4440/lettre-de-demande-au-benefice-de-l-aide-medicale-de-l-etat-pour-un-etranger.html>, consulté le 5 mai 2016.

² Bernadette Bost, *art. cit.*, p. 21.

³ Angélica Liddell, *Tout le ciel au-dessus de la terre (Le Syndrome de Wendy)*, trad. C. Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2013, p. 34-36.

⁴ Bernadette Bost, *art. cit.*, p. 24.

⁵ *Id.*, p. 25.

débutent par une anaphore dont est issu le titre du poème. Mais dans le spectacle d'Angelica Liddell, l'élément qui entrave l'émergence de poésie est le rythme auquel se succèdent ces séquences de valse. Le spectateur n'a d'autre choix que de suivre ce rythme soutenu, et la portée poétique de ces valse s'en trouve d'autant réduite qu'il n'a pas le loisir de se laisser aller à ses propres sentiments. La « dimension contemplative¹ » que peut comporter une liste, selon Sandrine Le Pors, est annihilée par l'enchaînement rapide des séquences.

Les éléments les plus divers sont ainsi réduits à des objets dont on peut faire une liste. Il en est ainsi des « libertés » dans la pièce de Martin Crimp *La République du bonheur* (2012). La deuxième partie intitulée « Les cinq libertés essentielles à l'individu » se présente sous la forme d'une liste des libertés fondamentales :

LA LIBERTÉ D'ECRIRE LE SCENARIO DE MA PROPRE VIE
LA LIBERTÉ D'ECARTER LES JAMBES (CELA N'A RIEN DE POLITIQUE)
LA LIBERTÉ DE FAIRE L'EXPERIENCE D'UN HORRIBLE TRAUMA
LA LIBERTÉ DE TOURNER LA PAGE ET DE PASSER À AUTRE CHOSE
LA LIBERTÉ D'AVOIR L'AIR BIEN + VIVRE POUR TOUJOURS²

L'humain, la beauté, la liberté ou la danse sont ainsi successivement réduits à des éléments quantifiables. La multiplication de listes dans le théâtre contemporain s'inscrit dans une tendance qui touche l'ensemble de la société : la liste n'est plus désormais réservée aux courses, elle organise tous les domaines de la vie³. Sandrine Le Pors explique que la liste peut, entre autres, soutenir un « geste épique⁴ » : ce phénomène trouve un prolongement dans ce que Jacques Bouveresse désigne sous le nom de « triomphe de la “conjonction épique”, qui traduit l'impossibilité ou l'incapacité de réaliser une synthèse autrement que sous la forme de la simple juxtaposition additive⁵ ». Si Bouveresse, dans son ouvrage, vise explicitement le journalisme, son analyse peut tout de même s'étendre au principe de la liste qui, comme la frange du journalisme auquel Bouveresse fait référence, cherche à présenter des faits bruts, sans analyse ni recul. La « conjonction épique » qu'évoque Jacques Bouveresse met l'accent sur la linéarité de la présentation des événements, qui

¹ Sandrine Le Pors, *art. cit.*, p. 412.

² Martin Crimp, *Dans la République du bonheur* (2012), trad. P. Djian, Paris, L'Arche, 2013, p. 37.

³ On a même vu, ces dernières années, se multiplier dans les rayons des librairies des livres exclusivement composés de listes : citons pour l'exemple Shaun Usher, *Au Bonheur des listes*, trad. C. Debru, Paris, Editions du Sous-sol, 2015, ou bien Marc Boivin, *Liste de listes*, Fribourg/Genève, Faim de siècle/Cousu Mouche, 2012, ou encore, sur un ton plus humoristique, Arnaud Demanche et Stéphane Rose, *Le Grand Livre des listes*, Paris, Michalon, 2012

⁴ Sandrine Le Pors, *art. cit.*, p. 417.

⁵ Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 198.

s'agencent telle une vaste fresque¹. Pour Bérénice Hamidi-Kim, « le système de liste en lui-même exprime un réel fait de juxtaposition, en lieu et place d'un monde où les réalités s'organisent les unes par rapport aux autres, et le contenu des listes opère comme manifeste de l'insignifiance² » ; insignifiance qui peut être due « à un nivellement du sens, au fait que le capital côtoie le dérisoire³ ». La succession, plus ou moins anarchique, caractéristique de la liste, tend vers une objectivité absolue qui empêche de porter un regard sur les éléments listés, interdisant de fait à celui devant qui la liste se déroule de constituer son propre point de vue : la présentation prend alors le pas sur la représentation.

L'information se présente également sous une forme rationnelle. Dans *Trafic* (2013), une pièce de Yoann Thommerel présentée au Théâtre de la Colline en 2014, les spectateurs entendent un exposé sur les origines du hip-hop et notamment sur la vie du rappeur ODB, membre fondateur du Wu-tang clan :

Il admirait surtout le rap fou d'Ol' Dirty Bastard (« *Hey, baby, I like it raw... / Yeah baby, I like it RAW !!!* » etc.) OL' DIRTY BASTARD, l'un des trois cousins fondateurs du clan, avec RZA et GZA, psychotique génial trop tôt disparu qui avait tiré son blaze (ce blaze là parce que Russel Tyrone Jones de son vrai nom s'était également fait connaître sous les pseudonymes A Son Unique, The Bebop Specialist, Big Baby Jesus, BZA, Dirty, Dirt Mc-Girt, Joe Bananas, ODB, Osirus, The Professor, Ol' Dirty Schultz, Freeloading Rusty ou encore Prince Delight) d'un film des années 80 de Meng-Hwa Ho dont le personnage principal est un maître en arts martiaux qui pratique la danse de l'homme saoul, une technique de combat consistant à se battre en titubant pour tromper son adversaire⁴

L'information se perd dans son abondance. La connaissance est encyclopédique, mais elle n'est pas hiérarchisée : tous les éléments sont donnés à la suite et semblent avoir la même importance, impression appuyée par la mise en scène de Marie-Christine Soma et Daniel Jeanneteau, puisque ce texte était prononcé par l'un des comédiens sur un ton monocorde et continu, pareil au *flow* d'un rappeur. La comparaison du personnage de Fanch avec un rappeur s'imposait d'autant plus au spectateur que le comédien utilisait lors de cette scène un micro qu'il tenait par le

¹ Si l'utilisation par Jacques Bouveresse de l'adjectif « épique », et la fréquente traduction scénique des différents points des listes par des inscriptions en toutes lettres peuvent dans un premier temps renvoyer à une conception brechtienne du théâtre, cette parenté de vocabulaire ne saurait toutefois mener à une confusion entre le triomphe de l'objectivité sur scène et les théories brechtiennes. Bien que l'un des reproches adressé aujourd'hui au théâtre brechtien soit de ne pas suffisamment prendre en compte la subjectivité des individus et leurs sentiments, le but de ce théâtre est essentiellement de permettre au spectateur de forger son point de vue sur le monde.

² Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, op. cit., p. 107.

³ *Id.*

⁴ Yoann Thommerel, *Trafic*, Paris, Les Petits Matins, 2013, p. 46-48.

haut, proche de sa bouche – une posture souvent adoptée par les rappers. Le texte rend par ailleurs cette comparaison explicite :

Toutes proportions gardées, Fanch trouvait le parcours d’ODB assez proche du sien dans la radicalité de ses choix, c’était celui d’un type qui avait tenté par tous les moyens de transformer sa vie (A NEW BLAZE FOR A NEW LIFE), avec toutes les difficultés que ce genre de décision peut induire, notamment face à tous ceux qui refusent de voir quiconque emprunter des chemins de traverse¹.

Mais cette abondance d’informations sur la vie d’ODB ne permet pas à Fanch d’en tirer une quelconque leçon.

Malgré cette documentation pléthorique sur le parcours d’ODB, Fanch, dont le projet était similaire à celui du rappeur, n’évolue pas tout au long de la pièce. Lui qui souhaitait changer sa propre vie et qui comptait, pour y parvenir, sur l’acquisition d’un camion Trafic, demeure sur place. Son immobilité est flagrante, et son camion ne fera que quelques kilomètres. La connaissance n’est plus facteur de libération, mais bien d’immobilisme. Comme l’explique Jacques Bouveresse, « l’accroissement de connaissance et de conscience, au sens de l’*Aufklärung*, représente tout au plus, pour l’individu ordinaire, une aggravation de l’insécurité, de l’irrésolution et de la dépendance² ». L’irrésolution de Fanch l’empêche d’agir, et son projet de quitter sa ville natale reste perpétuellement à l’état de projet. L’ignorance n’est plus un frein dans la mesure où la connaissance est accessible à tous : toutes les informations données sur ODB par Fanch sont facilement trouvables sur internet. Mais la connaissance n’est plus une condition suffisante pour évoluer ; il faut alors s’en remettre à des experts, à des scientifiques, qui seuls semblent désormais garants du véritable savoir.

Dans *Bienvenue dans l’espèce humaine* (2012), pièce écrite et mise en scène par Benoît Lambert et présentée notamment au Théâtre Paris-Villette, ce sont deux « expertes » qui sont chargées d’étudier des questions sur la nature de l’être humain. Les deux comédiennes sont vêtues de tailleurs, costumes classiques, gages de sérieux et de rigueur. Tailleurs mais aussi cheveux tirés, pointeurs lasers : les indices attestant de la crédibilité de leurs propos sont nombreux. Leur domaine d’expertise précis reste un mystère tout au long de la pièce, mais leur apparence est la caution du sérieux de

¹ *Id.*

² Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, *op. cit.*, p. 105.

leur discours. La présentation du spectacle fait également référence à des domaines scientifiques précis, l'éthologie et l'anthropologie :

Faut-il désespérer de l'Espèce Humaine ? Qu'est-on en droit d'attendre de ces primates vaguement évolués qui se sont rendus maîtres et possesseurs de la nature, et sont passés experts dans l'art de massacrer leurs semblables ? Sommes-nous condamnés à l'attente anxieuse de la catastrophe terminale ? Ou peut-on espérer que l'espèce la plus inventive du règne animal finira par dominer sa propre pulsion de mort ? À ces questions essentielles, et à bien d'autres encore, *Bienvenue dans l'Espèce Humaine* tente d'apporter des réponses claires et argumentées. En s'appuyant sur certaines avancées fondamentales de l'éthologie et de l'anthropologie, tout comme sur les expériences vécues de tout un chacun, *Bienvenue dans l'Espèce Humaine* permet d'affronter aussi bien les questionnements métaphysiques les plus vastes que les petits tracés du quotidien : Sommes nous des animaux comme les autres ? Que dois-je faire du prédateur qui sommeille en moi ? La civilisation existe-t-elle ? Peut-on espérer une amélioration globale de la situation ? Et surtout, surtout : est-il bien raisonnable de vouloir changer le monde¹ ?...

Tandis que le propos du spectacle adopte clairement un point de vue cynique sur le monde, le « Bienvenue » du titre se pare d'une connotation clairement ironique, tout comme le teaser du spectacle, qui présente des images de guerre alors que le fond sonore est constitué par un morceau du groupe The Kooks, *Junk of the heart (Happy)*, au refrain guilleret et optimiste : « *I wanna make you happy, I wanna make you feel alive, Let me make you happy, I wanna make you feel alive at night, I wanna make you happy* ».

Le Moche (2007), de Marius von Mayenburg, présente également l'objectivation d'un critère dont l'universalité fait débat depuis Kant, la beauté. Dans cette pièce, le personnage principal est unanimement jugé « moche », puis « très beau » suite à une opération de chirurgie esthétique. Cette beauté est tellement incontestable qu'elle en devient universelle jusqu'à l'absurde, dans la mesure où une multitude de personnages subissent la même opération que le personnage principal, lui ressemblant ensuite trait pour trait et devenant de la sorte ses copies conformes. La beauté est, dorénavant, fabriquée à la chaîne. Cependant, il importe de préciser que Lette, le protagoniste de la pièce, découvre sa laideur et décide de se faire opérer pour radicalement changer dans un contexte professionnel : Scheffler, son supérieur, refuse de le laisser présenter l'invention dont il est pourtant l'auteur, de peur que son apparence ne rebute les clients. C'est donc dans une optique d'évoluer professionnellement que Lette se résout à la chirurgie esthétique. Résolution qui ne s'avèrera finalement d'aucune utilité, puisque Lette, trop préoccupé par son apparence, verra finalement son invention supplantée par celle de son assistant.

¹ <http://www.tdb-cdn.com/bienvenue-dans-l-espece-humaine>, consulté le 16 avril 2016.

Vouloir à tout prix progresser semble donc être le meilleur moyen de faire du sur-place.

c. Rationaliser pour avancer : quand l'excès d'optimisation ne mène nulle part

L'économiste et philosophe allemand Max Weber concevait déjà la rationalisation comme un élément central de son analyse de la société occidentale, au-delà même du cadre strictement économique :

La rationalisation pratique qui domine la vie des affaires suppose un univers prédictible, calculable et donc contrôlable ; elle suppose une systématisation de la connaissance scientifique et du droit par une meilleure maîtrise conceptuelle et s'accompagne d'une conduite de vie méthodique orientée par les valeurs unificatrices d'une éthique¹.

L'approche scientifique de la connaissance, évoquée précédemment, constitue donc un préalable essentiel à la rationalisation. Mais le second préalable que pose Max Weber concerne plus spécifiquement la conduite des individus, qui doit être elle aussi rationnelle, optimisée. La présentation d'éléments sous la forme la plus objective possible semble ainsi constituer une première étape vers une optimisation de l'existence.

Comme s'il faisait écho à Max Weber, Bertolt Brecht écrit dans *La Vie de Galilée* qu'« il faut mettre de la science dans son vin² ». La présence de références scientifiques, ou plus simplement de références à la science, est désormais une caution de sérieux, un gage d'objectivité, presque un label attestant que les propos tenus sont départis de ce que l'on considère désormais comme des balivernes thaumaturgiques. Ainsi, alors que dans les *Trachiniennes* de Sophocle, Déjanire était trompée par le centaure Nessos qui prétendait lui offrir un philtre d'amour, dans la réécriture qu'en fait Martin Crimp sous le titre *Tendre et cruel*, Amélia retrouve l'un de ses premiers soupirants devenu scientifique de renom. Bien sûr, ce changement peut s'expliquer par une recherche de crédibilité aux yeux du spectateur, le centaure étant un élément par trop folklorique, ne répondant pas au nouvel impératif de rationalité. Mais la pièce, par bien d'autres aspects, ne s'inscrit pas dans une vision réaliste de l'existence. Cette transformation du centaure en scientifique peut donc être

¹ Henri Mendras, Jean Étienne, *Les Grands Auteurs de la sociologie*, Paris, Hatier, 1996, p. 157.

² Bertolt Brecht, *La Vie de Galilée*, *op. cit.*, p. 34.

plutôt comprise comme un passage du sacré au profane. La foi en la science a en effet remplacé la foi religieuse.

Or, la science tient une place prépondérante dans ce mouvement qui vise à tout comprendre, à ne rien laisser au hasard ni au sacré. La trame de la courte pièce de David Lescot intitulée *L'Amélioration* (2004) est caractéristique des préoccupations qui sont au centre de l'esthétique du cynisme. Comme son titre l'indique, le texte présente le parcours d'un personnage unique, Pascal, qui décide de s'améliorer au jour le jour en se contraignant à suivre une « méthode¹ » – le terme de Descartes est repris dans le texte – précise et d'apparence scientifique, qui codifie et organise chacun de ses gestes et chacune de ses pensées, en articulant « la théorie, la pratique, et la critique² ». Le prénom du personnage interpelle dans un premier temps. On peut en effet y voir, de façon assez transparente, une référence à Blaise Pascal, qui cumulait les fonctions de philosophe, scientifique et théologien.

Ce nom semble toutefois attribué au personnage de façon paradoxale, presque ironique, dans la mesure où l'œuvre de Blaise Pascal est marquée par un va-et-vient constant entre science et religion. Si Pascal croyait à la science, il croyait également que cette dernière a des limites, et ne peut à elle seule expliquer le monde. Le héros de *L'Amélioration* serait donc une sorte de Pascal post-moderne qui, déserté par la foi religieuse, place tout son espoir dans le système qu'il élabore et qu'il suit comme un dogme. Cette interprétation est confirmée par une référence implicite au philosophe du XVII^e siècle figurant dans le texte. En effet, Pascal, le personnage créé par David Lescot, cite son illustre prédécesseur Blaise Pascal : « Tout le malheur des hommes vient de ce qu'ils ne savent pas demeurer en repos dans une chambre³ ». Bien que le philosophe ne soit pas explicitement désigné comme l'auteur de cette phrase dans le texte, cette citation entérine l'hypothèse selon laquelle le personnage de David Lescot est ainsi nommé en référence à lui.

Le protagoniste de *L'Amélioration* tente alors de prendre en compte cet aphorisme, en aménageant des temps d'oisiveté au cours de sa journée, mais l'organisation extrême qu'il recherche, dans la mesure où elle vise à rentabiliser au maximum son temps, ôte à ces moments de calme leur véritable vertu. Pascal met en

¹ David Lescot, *L'Amélioration*, Arles, Actes Sud, coll. Papiers, p. 16.

² *Ibid.*, p. 12

³ *Ibid.*, p. 16.

effet en place un « système¹ », définit cinq « pôles matériels » (« factures », « baquet », « le thé », « eau tiède », « habits »), ainsi que « trois pôles immatériels » (« éloquence », « théorique », « débriefing »), et tente ainsi de rationaliser à l'extrême son programme d'action, pour rentabiliser son temps et accomplir le maximum de choses. Son but semble clair : s'améliorer. Mais la visée de cette « amélioration » demeure obscure.

« Ce qui est beau, c'est quand le progrès opère en toi sans que tu t'en rendes compte [...] Ne pas chercher de motivation. (En dehors de l'accomplissement du programme.) Ne pas chercher de justification² » : pour le personnage de la pièce, seul importe le progrès, sans que l'on sache véritablement comment doit se manifester ce progrès. Pourtant cette idée de progrès semble contredite par les indications que fournit l'auteur sur le mode de vie de Pascal. En effet, ce dernier « se lave dans l'eau tiède du baquet³ », écoute une « cassette⁴ » sur un « magnétophone⁵ », autant d'indices qui font référence à un univers bien loin d'être moderne. L'amélioration dont il est question mérite toutefois d'être étudiée, car le lecteur n'en connaît ni les tenants ni les aboutissants. S'améliorer certes, mais dans quels domaines, dans quel but : ces questions restent sans véritable réponse dans le texte. La pièce est donc loin de céder aux sirènes d'un quelconque progressisme effréné. Au contraire, la recherche constante de progrès semble plutôt mener le personnage créé par David Lescot dans une impasse. Cette tentative de rationalisation aboutit rapidement à des situations absurdes. Ainsi lorsque Pascal travaille sur le « pôle éloquence », la scène qui en résulte fait écho à la célèbre scène 4 de l'acte II du *Bourgeois gentilhomme* (1670) de Molière :

C'est vrai que cette phrase est vraiment disgracieuse : « Mais en même temps ce qui serait ridicule ça serait de croire que ça y est c'est bon... » C'est très mal dit. Très bon point de départ pour le perfectionnement d'éloquence [...] Maintenant voyons ce que ça donne. Cependant, simultanément, l'objet s'avérant grotesque consisterait en la croyance d'un achèvement satisfaisant.

Silence. Pascal continue à se laver.

- Autre possibilité : Or, dans un laps égal, la chose qui révélerait son absurdité se confondrait avec l'espoir d'une issue heureuse... Ou encore : Pourtant, à l'intérieur d'une époque identique, la matière exhibant le non-sens qui est le sien ne ferait qu'une avec la foi d'un dénouement agréable.

- Peut-être en essayant de passer par l'inversion, c'est-à-dire de renverser complètement le sens de la phrase, de prendre l'antonyme et non pas le synonyme... Ce qui nous donnerait :

¹ *Ibid.*, p. 28.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 18.

- Aussi, ailleurs qu'à ce moment-là, l'esprit qui dissimulerait son adéquation avec lui-même se montrerait totalement différent du renoncement à commencer de manière incommodante.

Il continue à se laver, boit son thé.

- Et enfin en réinversant maintenant ce que tu as inversé, de façon à retrouver le sens initial...

- D'accord : Néanmoins alors que c'est cela qu'il se passe, le réel concret qui donnerait à voir son propre clivage se cacherait pareillement à l'acceptation de finir à l'aise¹.

Le résultat de l'effort de Pascal pour développer son éloquence laisse songeur au regard de l'impératif de simplification qu'annonçait le début du texte :

Seulement un jour eh ben voilà. Tu te lèves et ce n'est pas pareil. Tu le sens tout de suite. Quelque chose a bougé. Ça devient facile. Tout devient facile, tout devient évident, tu n'y penses plus, c'est entré en toi, tu marches tu te déplaces, c'est fluide. Tu veux changer de direction ? Tu changes de direction. Tu veux penser à quelque chose ? Clac t'y penses².

Une dichotomie évidente entre le but recherché et les moyens employés voit donc le jour. Outre cette scène concernant l'éloquence, ce sont en effet toutes les méthodes mises en œuvre par Pascal qui sont d'une complexité extrême, frisant souvent l'absurde. Dans le troisième tableau, Pascal cherche ainsi à rire, pleurer et danser en même temps, dans une double volonté de suivre les préceptes du « Ba'al Chem Tov, [une] sorte de maître spirituel juif [qui] dit en gros qu'une journée où l'on n'a pas ri, pleuré et dansé, n'est pas une bonne journée³ », et d'optimiser l'utilisation qu'il fait de son temps. L'importance capitale accordée au progrès par Pascal apparaît enfin paradoxale lorsque, décortiquant les différentes phases de sa journée, il parvient à la conclusion – ô combien étonnante – que « le zénith [...] en général, c'est vers midi⁴ ».

Cette volonté constante de s'améliorer et de rentabiliser son temps est également présente dans *Pulvérisés*, (2012) d'Alexandra Badea. Les vies des quatre personnages de la pièce sont évoquées par le prisme de leur travail, où ils sont soumis à un impératif d'amélioration infinie. Il faut en effet toujours « tendre vers l'excellence⁵ ». Même ce qui pourrait constituer un instant de détente, écouter la radio, doit servir pour « améliorer, entraîner, pratiquer, blinder, armer [l'] accent français⁶ » du personnage de l'Ingénieur d'Études et développement, qui fustige ensuite l'une de ses collègues en la qualifiant de « conne [qui lui] fait perdre du

¹ *Ibid.*, p. 14-15.

² *Ibid.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p.16-17.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ Alexandra Badea, *Pulvérisés*, Paris, L'Arche, 2012, p. 20.

⁶ *Id.*

temps¹ ». La perte de temps est donc considérée comme un écueil à éviter : il faut optimiser et rationaliser son temps, gagner en efficacité. Quitte parfois à verser dans l'absurde, en ayant par exemple recours à des abréviations ridicules, qui ne font guère gagner de temps :

OBJ(ectifs)		
EQU(ipe)	JOU(r)	SEM(aine)
4500	13500	81000
ENG(agés)	FIN(alisés)	LIV(rés)
1450	1446	1440
JSA (Jours sans accidents de travail)		
5 ²		

Gagner du temps, c'est du moins le but initialement recherché par ceux qui mettent en place ces *process*. Car si la technologie et les sciences sont omniprésentes sur les scènes, par le biais de méthodes et de rationalisation extrême, cela ne signifie pas qu'elles apparaissent sous un angle positif. Une certaine ambiguïté demeure en effet dans le traitement réservé à ces éléments.

Il ne s'agit pas de faire l'apologie des progrès technologiques et scientifiques sur scène, loin sans faut. Cette omniprésence peut d'abord s'expliquer par une volonté du spectacle d'être en phase avec le monde extérieur, dans lequel chacun, ou presque, utilise quotidiennement diverses technologies. Dans leur mise en scène de *Dans la République du bonheur* (2012) de Martin Crimp, présentée au théâtre de Chaillot en 2014, Elise Vigier et Marcial Di Fonzo Bo équipaient ainsi leurs comédiens de tablettes numériques lors d'une scène de la pièce. Ce dispositif simple permettait de montrer un théâtre proche du quotidien des spectateurs. Les données scientifiques énumérées dans certaines pièces permettent de mettre en évidence des faits objectifs, connus de façon empirique, et donc incontestables. Mais ces deux modes d'utilisation de la science et des nouvelles technologies participent d'un même processus qui tend à installer le spectateur dans une situation de confort. Confort du quotidien, dans lequel il retrouve la tablette qu'il avait entre les mains le jour même, et confort de la certitude qu'apporte la connaissance scientifique, n'exigeant aucune remise en question.

¹ *Ibid.*, p. 31.

² *Ibid.*, p. 59.

Mais non seulement ces questions concernent la vie quotidienne des spectateurs, leur mode de déplacement et leur mode de vie, mais elles remettent parfois en cause tout un rapport au temps et à l'histoire, car le moteur de la préoccupation environnementale est bel et bien la vision que l'on se fait du futur. Confort donc, là encore, que de ne pas évoquer ces questions. Jacques Bouveresse explique :

L'idée de progrès infini constitue évidemment aussi une protection rassurante pour chaque individu et chaque génération, dans la mesure où elle exclut que l'histoire possède un but final immanent que pourraient espérer réaliser des individus ou des générations futurs et qui donnerait fatalement à ceux qui les auront précédés l'impression d'avoir servi simplement de moyens pour des fins que la plupart d'entre eux étaient malheureusement condamnés à ignorer. Dans cette mesure, l'idée de progrès infini correspond bien moins à la sécularisation d'un attribut de la divinité qu'à l'introduction de la « seule réglementation qui puisse rendre l'histoire humainement supportable, dans la mesure où elle stipule, en effet, que toutes les actions doivent être constituées d'une manière telle que des hommes ne se trouvent pas transformés par elles en simples moyens¹ ».

La représentation du progrès sur scène apparaît donc finalement, non pas comme une apologie des avancées technologiques et scientifiques et une ode au changement, mais bien au contraire comme un facteur qui ancre profondément le spectacle dans un présent qui semble indépassable. Le progrès comme facteur d'immobilité, voilà bien un paradoxe que seul le cynisme peut admettre.

2. L'impasse cynique

L'esthétique du cynisme sur les scènes contemporaines semble ainsi tout à la fois prôner l'objectivité et la rationalité, et en proclamer la stérilité. Rien de bon n'émerge de l'omniprésence de la raison, d'un scientisme éculé. Le conservatisme dont il est ici question ne se construit pas dans la nostalgie ou le fantasme d'un passé glorieux, il se réfère bel et bien au présent. En effet, si la science et le progrès ne peuvent dorénavant plus offrir aux individus des solutions, le retour à d'anciennes valeurs n'en apparaît pas plus souhaitable pour autant. Sciences et progrès sont érigés en valeurs refuges, sans que leur légitimité en tant que tels ne soit jamais interrogée. Alors que le passé inspire une forme de mépris, du fait de l'obscurantisme dans lequel il semble baigner, et que le futur ne provoque rien d'autre que le désespoir, il faut

¹ Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, op. cit., p. 177.

alors s'en remettre uniquement au présent ; mais une vision du présent qui prend ses distances avec la réalité, qui reste insaisissable.

Bien que les traditions en tant que telles soient souvent raillées sur les scènes contemporaines, un parfum de nostalgie émane toutefois de nombreuses pièces et de la part de certains artistes, qui déplorent tantôt la détérioration des conditions de vie et de travail, en partant notamment d'un postulat mélancolique qui tend à idéaliser la condition du salarié de l'après-guerre, tantôt la disparition d'un théâtre, peut-être là aussi fantasmé, duquel émanerait une aspiration à la cohésion sociale. En devenant elle-même excessive, la dénonciation des excès du monde du travail, en ce qu'elle s'appuie sur une vision erronée et pessimiste qui occulte la prise en compte croissante du facteur humain, s'inscrit dans un mouvement qui rend irréaliste toute évolution positive de l'état du monde, favorisant ainsi une forme de statu quo, et finalement d'immobilisme.

a. L'impossible retour en arrière

Si le rapport au progrès technologique et à la science s'avère complexe, dans la mesure où la technologie est à la fois omniprésente et célébrée, dans le cadre d'une idéologie du progrès et où les artistes contemporains s'attachent en même temps à pointer les dangers qu'elle peut représenter, le rapport au passé qu'entretient la scène contemporaine est également paradoxal. L'art, en particulier depuis la révolution impressionniste du XIX^e siècle, se construit en rupture avec ce qui l'a précédé. Il en a été ainsi des avant-gardes successives du XX^e siècle, qui se sont formées en rejetant ce qui avait été fait précédemment, et en valorisant le critère de la nouveauté, comme l'écrit Marc Jimenez : « Être d'avant-garde suppose un souci constant de promouvoir la nouveauté afin de préparer l'avenir et d'annoncer les lendemains meilleurs que préparent la science et la technique¹ ». Mais Marc Jimenez souligne déjà le caractère désenchanté des avant-gardes :

L'avant-garde, ou plutôt les avant-gardes, tournées par définition vers l'avenir, sont pessimistes, conscientes des inerties et de la lourdeur des tâches à accomplir. D'où leur volonté de renchérir sur les révolutions formelles et de multiplier les ruptures, comme s'il s'agissait de conjurer le risque d'un retour en arrière².

¹ Marc Jimenez, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, op. cit., p. 311.

² *Ibid.*, p. 311-312.

Cependant, la science et la technique ne sont désormais plus garantes de lendemains meilleurs. Le pessimisme artistique s'est transformé en crainte de l'avenir, ce qui a eu pour conséquence de rendre plus forte encore la tentation d'un retour en arrière. L'évolution de l'esthétique théâtrale depuis la fin du XIX^e siècle et de la place accordée au drame en atteste.

En effet, Peter Szondi dans la *Théorie du drame moderne*, a expliqué comment le drame, « forme poétique donnée soit dans le présent soit dans les relations interhumaines à une action¹ », avait été remis en cause par le doute grandissant quant à la possibilité d'agir sur le monde : « Les relations interhumaines devenant problématiques remettent en question le drame lui-même, parce que sa forme affirme justement qu'elles ne sont pas problématiques² ». A sa suite, Hans-Thies Lehmann estime, dans *Le Théâtre post-dramatique*, que « la profonde rupture des avant-gardes aux alentours de 1900 a continué à préserver l'essentiel du théâtre dramatique, en dépit de toutes les innovations révolutionnaires³ » :

Les formes théâtrales qui surgirent alors continuèrent à servir la représentation désormais modernisée d'univers textuels [...] Certes, les trublions du théâtre rompent avec presque tout l'héritage reçu, mais à l'aide de moyens abstraits et « distanciés », ils restent finalement fidèles au principe d'une mimésis, d'une action sur scène⁴.

Hans-Thies Lehmann considère donc que « l'épithète post-dramatique s'applique à un théâtre amené à opérer au-delà du drame, à une époque après le paradigme du drame au théâtre⁵ » :

Cela ne signifie pas : négation abstraite, ignorance pure et simple de la tradition du drame. Après le drame signifie qu'il subsiste comme structure du théâtre normal, en une structure, affaiblie et en perte de crédit : comme attente d'une grande partie de son public, comme base de nombreuses de ses formes de représentation, en tant que norme de dramaturgie fonctionnant automatiquement⁶.

Cependant, la fable a bénéficié d'un regain de crédit et d'intérêt au début du XXI^e siècle – Jean-Pierre Sarrazac utilise, dans la *Poétique du drame moderne*, le terme de « redramatisation⁷ ». Dans son ouvrage suivant, *Critique du théâtre 2, Du moderne au contemporain, et retour* (2015), il insiste d'ailleurs sur le fait qu'il préfère

¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 69.

² *Ibid.*, p. 107.

³ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre post-dramatique*, op. cit., p. 28.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 35.

⁶ *Id.*

⁷ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 42.

évoquer un « changement de paradigme¹ » plutôt qu'une éventuelle « mort du drame² ». La rupture esthétique, totale et irrémédiable, avec le passé s'avère donc généralement plus difficile à mettre concrètement en œuvre qu'à théoriser. Soumise, comme toutes les disciplines artistiques, à un impératif de nouveauté, et dans l'impossibilité de croire en un avenir meilleur, une partie du théâtre contemporain tourne vers le passé un regard empreint de nostalgie face à la décadence du contemporain.

Deux des plus grands auteurs du XX^e siècle, Peter Handke et Botho Strauss, sont d'ailleurs régulièrement taxés d'être conservateurs³, et ce malgré l'originalité formelle de certaines de leurs pièces – citons ici la pièce de l'autrichien Peter Handke, *Outrage au public* (1966), qui fit scandale car les comédiens tournaient le dos au public tout en l'invectivant, ou encore la forme originale de la pièce de Botho Strauss *Le Temps et la chambre* (1988), que décrit Louise Vigeant dans un article consacré à une mise en scène du spectacle :

Les personnages ne font que s'interroger, incertains qu'ils sont de leur être même. Le spectateur, ahuri ou fasciné, considère ce flou de l'histoire, ce flottement des identités, à l'affût de quelque signe stable. Le temps aussi est dissout, et on en vient assez rapidement à abandonner le réflexe de vouloir reconstituer la chronologie des événements. Rêves ou souvenirs, les scènes suivantes s'enchaîneront sans obéir, semble-t-il, à aucune autre logique que celle d'un cerveau en plein désarroi⁴.

L'innovation formelle semble donc liée à la nostalgie du passé : seules de nouvelles formes seraient à même de rendre compte de la déchéance nouvelle des valeurs traditionnelles. Mais les deux dramaturges sont revenus vers des formes théâtrales plus traditionnelles à partir des années quatre-vingt-dix, et leurs idées semblent s'être infléchies de la même façon, dans un mouvement de retour à une certaine tradition. Après avoir été révolutionnaires, d'un point de vue certes purement esthétique, ils semblent tous deux êtres revenus de leurs idéaux, suivant la fin des républiques soviétiques et de l'Allemagne de l'Est.

La réaction est, historiquement, un mouvement né en 1789 de contre-révolutionnaires français. Or, comme l'indique l'historien Michel Winock dans son *Histoire de l'extrême droite en France* (1993), « la pensée contre-révolutionnaire [...]

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre 2, Du moderne au contemporain, et retour*, Strasbourg, Circé, 2015, p. 24.

² *Id.*

³ Philippe Wellnitz, *Botho Strauss en dialogue avec le théâtre*, Paris, Œrizon, 2010, p. 10.

⁴ Louise Vigeant, « Le Temps et la Chambre », in *Jeu*, (n°75, 1995), p. 177, disponible en ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1995-n75-jeu1073041/28046ac.pdf>, consulté le 24 juin 2018.

revendique le concret, le réel, le continu, contre la fiction abstraite des constructions *ex nihilo*¹ ». Cette exaltation du concret et du réel n'est pas sans rappeler le bon sens dont se targue le cynique, et l'omnipotence de la raison qu'il vante. A bien des égards, celui-ci apparaît comme une figure contre-révolutionnaire : par son attachement au concret dans un premier temps donc, mais aussi par son refus de prendre en compte les changements de la société. On l'a vu, le cynique n'a aucun intérêt à ce que les individus s'élèvent socialement, bénéficient de plus de droits ou puissent vivre comme bon leur semble. En matière sociale, il n'est donc pas un libéral : si quelque chose ne va pas dans son intérêt, il s'y oppose, pour conserver ses acquis. La reproduction sociale, et l'immobilisme qu'elle suppose, est l'une des pierres angulaires du cynisme. Le point de vue cynique, au sens moderne du terme, s'apparente donc en ce sens à une idéologie conservatrice voire réactionnaire. Michel Winock décrit ainsi le contre-révolutionnaire comme un « désespéré ne proposant aucune solution politique² », définition qui pourrait aussi bien désigner un cynique contemporain. Le cynique serait alors un nouvel avatar de la figure du contre-révolutionnaire.

Cependant, si, comme l'affirme Martial Delpit, contre-révolutionnaire cité par Michel Winock, « la famille a été [pour le contre-révolutionnaire] le modèle comme le premier élément de la société, elle en sera le dernier rempart³ », ce rempart semble avoir fait long feu dans l'esprit cynique qui s'incarne dans bon nombre de pièces de théâtre. La famille n'y est en effet représentée que comme instance qui devient problématique et qui complexifie les rapports de l'individu au reste du monde. Le foyer n'est plus un refuge, et la famille n'est pas davantage accueillante.

Le traitement des valeurs traditionnelles au théâtre est symptomatique de l'« idéologie progressiste » décrite par le philosophe Jean-Claude Michéa, qui affirme non sans provocation, dans *Les Mystères de la gauche* (2014), qu'« un militant de gauche est essentiellement reconnaissable, de nos jours, au fait qu'il lui est psychologiquement impossible d'admettre que, dans quelque domaine que ce soit, les choses aient pu aller mieux avant⁴ ». Mais les militants de gauche ne sont pas les seuls concernés par cette remarque ; la connotation péjorative des dénominations

¹ Michel Winock, *Histoire de l'extrême droite en France*, Paris, Seuil, 1993, p. 30.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Jean-Claude Michéa, *Les Mystères de la gauche*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2014, p. 31.

« conservateur » ou « réactionnaire » a pour conséquence de rendre suspecte toute référence au passé comme modèle.

Ainsi le cynisme semble d'abord s'inscrire dans une lignée moderniste voire progressiste, en ce qu'il se moque allégrement de ce qui l'a précédé. Les symboles traditionnellement liés à une forme de conservatisme sont régulièrement tournés en dérision sur scène, et les codes anciens sont détournés. Mais en présentant des valeurs traditionnelles, telle la famille, sous leur plus mauvais jour, c'est bien la décadence de ces dernières que l'on expose aux yeux du public – ce qui sous-entend que, selon l'expression consacrée, « c'était mieux avant ». Cette déploration s'accompagne cependant de dérision, ce qui permet toujours d'éviter les qualificatifs dépréciatifs de conservateur ou réactionnaire. Dans *Timon/Titus*, un spectacle du collectif OS'O mis en scène par David Czesinski, créé en novembre 2014 au Champ de foire à Saint André de Cubzac, les prénoms des trois aînés de la famille Barthelôt, Anne-Prudence, Camille-Clément, Bénédicte-Constance, sont clairement ironiques, et renvoient aux prénoms composés et interminables des enfants de vieilles familles de la noblesse. La mise en scène joue sur ces codes : l'apparence de Camille-Clément, affublé d'une fine moustache, de lunettes rondes de premier de la classe, d'un nœud-papillon et d'une canne, est caricaturale.

L'éducation traditionnelle qu'ont reçue les enfants Barthelôt n'échappe pas non plus à la caricature, le père ayant pour habitude de frapper sa progéniture au moindre trou de mémoire lors des séances de récitation. Cette violence se répercute sur sa descendance : les enfants Barthelôt sont eux aussi violents les uns envers les autres. Durant le spectacle, ils se battent, se giflent et vont jusqu'à s'entretuer – et ce à plusieurs reprises, car les comédiens se relèvent après que leurs personnages ont été assassinés, et rejouent une variante de la même histoire. Le bain de sang qui se joue sur scène est une référence explicite à la tragédie sanglante, genre non exempt de dérision auquel appartient *Titus Andronicus* de Shakespeare, l'une des deux pièces dont s'inspire le spectacle. La filiation du spectacle n'est donc pas niée, dans la mesure où le metteur en scène a choisi de conserver cet aspect sanglant ; mais l'héritage de cette tradition théâtrale est revendiqué uniquement car il n'est qu'ironique. Les travers du milieu bourgeois sont eux clairement affichés. Les clichés, vestimentaires, langagiers ou comportementaux, sont volontairement exploités, comme si l'évocation de valeurs qui sont désormais surannées ne pouvait se faire que

sur le mode de la dérision. Le patriarche Barthelôt s'est d'ailleurs également rendu coupable d'adultère, comme le veut le topos, et a deux enfants illégitimes, qui se manifestent dès lors qu'il est question d'héritage.

Le spectacle reprend également les principes du drame bourgeois théorisé par Diderot, pour les pousser jusqu'au ridicule et ainsi produire un effet comique, proche du vaudeville. Le milieu bourgeois traditionnel représenté sur scène en ressort donc totalement discrédité, en raison à la fois de son anachronisme et de son hypocrisie, et la vision de la famille que propose le spectacle, si elle s'inscrit dans un registre comique, est franchement négative. Cette représentation de la famille éclatée, souvent hostile, est forte de symboles lorsque l'on se rappelle que la famille constitue la première instance de socialisation. Malgré donc l'ironie manifeste de la représentation de la famille dans ce spectacle, pointe, de façon sous-jacente, l'idée nostalgique que la valeur famille est aujourd'hui tombée en désuétude, et que, peut-être, « c'était mieux avant ».

Ces choix dans la représentation de la famille font écho à la thématique de la recherche du foyer, précédemment évoquée. Le foyer est ébranlé, la famille désunie. La mise en scène d'*Orphelins* (2009), un texte de Dennis Kelly, par Chloé Dabert, met en évidence la fragilité de ces deux instances. La pièce relate l'histoire d'Helen, de son mari Danny et de son frère Liam. Ce dernier interrompt un soir le dîner du couple, vêtu d'un t-shirt taché de sang. Sur scène, la maison d'Helen et Danny est représentée par un simple squelette de bois, sans paroi. L'ensemble est donc peu stable, et la construction paraît fragile : dès qu'une porte claque, la structure manque de s'écrouler. La famille n'est pas davantage solide : Liam n'a de cesse de mentir à sa sœur et à son beau-frère au sujet de la provenance du sang dont est maculé son t-shirt. La progression dramatique s'appuie sur le discours de Liam, qui se contredit sans cesse, et livre différentes versions des faits au fur et à mesure que la pièce avance. De nombreuses dissensions resurgissent entre les personnages, et la cellule familiale est présentée comme favorisant l'émergence de la violence, verbale entre les membres de la famille, physique à l'égard des individus extérieurs.

La famille, comme le foyer, apparaissent donc comme des valeurs désuètes, qui ne peuvent plus offrir de consolation aux individus : elles engendrent au mieux le ridicule, au pire la violence. Mais alors même que le retour à ces valeurs refuges

traditionnelles semble dorénavant impossible, le théâtre échoue à se confronter à la réalité concrète du présent. En alignant dans certaines pièces des références à des éléments ultra-contemporains, le théâtre passe à côté de la contemporanéité. Si comme l'écrivait Nietzsche, « le contemporain, c'est l'inactuel », la multiplication des emprunts aux nouvelles formes de management ne saurait rendre compte du monde actuel, au risque que le théâtre ne demeure dans ce que Jean-Pierre Sarrazac appelle « l'éternel archaïque¹ ».

b. Une représentation en décalage avec le réel

La primauté accordée à la rationalité s'affirme notamment avec les multiples évocations du monde du travail, décrit comme un univers rationalisé à l'extrême. Les principes du taylorisme sont appliqués jusqu'à rendre le travail inhumain. Ainsi dans *Pulvérisés*, d'Alexandra Badea, l'un des personnages, l'Opérateur de fabrication, est employé sur une chaîne de montage, au sein de laquelle l'erreur est interdite. Tout est réglementé, et il semble impossible de déroger au règlement :

Tu franchis la bande sensitive jaune tracée sur le sol Désormais tu ne pourras plus quitta sans dérogation le périmètre qu'elle entoure Sinon alerte amende et si amendes multiples tu risques d'être virée Et tu regardes la caméra de surveillance le temps d'écouter les instructions de sécurité et les slogans de l'entreprise « Si tu ne t'appliques pas au travail aujourd'hui Demain tu t'appliqueras à trouver du travail² ».

Le texte amène à visualiser cette ouvrière qui « commence à répéter le même geste toutes les « 8 secondes³ ». Cette image n'est certes pas nouvelle — on pense d'emblée, en lisant ces lignes, au film *Les Temps Modernes* de Charlie Chaplin – mais la rationalisation du travail s'étend désormais à tous les niveaux de l'entreprise. En effet, alors qu'auparavant seuls étaient concernés les ouvriers, les cadres sont désormais également touchés par ce phénomène⁴. L'effacement de la frontière entre cadres et ouvriers est par ailleurs appuyé dans la mesure où ce vocabulaire est abandonné, au profit d'intitulés de métiers extrêmement flous, qui ne renvoient à rien de concret : il est difficile d'établir d'emblée une hiérarchie entre « responsable »,

¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Critique du théâtre 2, Du moderne au contemporain, et retour*, op. cit., p. 21.

² Alexandra Badea, *Pulvérisés*, op. cit., p. 27.

³ Ibid.

⁴ Sur la rationalisation du travail des cadres et l'ennui qui en découle, voir Scarlett Salman, « Les ennuis du cadre : la leçon du coaching en entreprise », in *L'Ennui, histoire d'un état d'âme*, dir. P. Goetschel, C. Granger, N. Richard et S. Venayre, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012, p. 280-299.

« superviseur », « opérateur » ou « ingénieur », pour reprendre les fonctions des personnages d'Alexandra Badea, tant et si bien qu'ils semblent finalement tous logés à la même enseigne.

Pour insister sur la perte d'identité des employés qui a lieu dans les entreprises, Alexandra Badea évoque ainsi la théorie dite du *free-sitting* (également orthographié *free-seating*, soit placement libre), qui prive les cadres d'une entreprise d'un bureau fixe. Si cette technique est généralement réservée aux cadres, l'auteure choisit de la décrire mise en œuvre par le Superviseur de plateau, qui gère une centrale d'appels délocalisée à Dakar, au Sénégal. Il annonce ainsi aux employés sous sa responsabilité : « Appliquez le free-sitting [...] un concept moderne de ressources humaines qui consiste à asseoir les employés chaque jour à une place différente pour ne pas lier amitié avec leur voisin¹ ». Alors que le *turn-over* instaurait des rotations entre les ouvriers aux différents postes de travail d'une chaîne de production, le *free-seating* – également appelé *desk sharing* –, consiste à attribuer un bureau différent chaque jour à un employé, ce notamment dans un souci d'économie de l'espace. Mais comme l'explique Elsa Fayner sur le site internet Rue89, la mise en place de cette pratique managériale a des conséquences non négligeables sur les relations entre les employés². Ceux-ci ne se connaissent tout simplement plus entre eux, ce qui complique leur collaboration dans le travail d'une part, et ôte à l'entreprise son rôle de créatrice de lien social. Alors que les techniques managériales cherchent à développer la culture d'entreprise, on entrevoit ici les répercussions néfastes du *free-sitting*.

Le but exposé dans la pièce d'Alexandra Badea diffère donc de celui recherché par les entreprises qui mettent en place le *free-sitting*, qui sont principalement motivées par les substantielles économies qu'elles espèrent faire en réduisant leur budget consacré à l'immobilier. La perte de lien entre les employés est en vérité une conséquence collatérale de cette politique, que les entreprises souhaitent au contraire éviter. La journaliste souligne par ailleurs que cette rationalisation de l'espace va de pair avec une « imprécision » grandissante autour du temps de travail, qui est moins facilement quantifiable lorsque le travail se répartit entre différents espaces, au bureau et à la maison. Plus récemment, Jacques Attali a également écrit

¹ Alexandra Badea, *Pulvérisés*, *op. cit.*, p. 33.

² Cf. <http://rue89.nouvelobs.com/2011/05/25/le-free-seating-ou-la-liberte-de-ne-plus-avoir-de-siege-au-boulot-204972>, consulté le 17 juin 2015.

sur la tendance du *free-seating*, précisant qu' « on licencie plus facilement quelqu'un qui n'a pas de bureau que quelqu'un qui peut s'accrocher à quelques mètres carrés bien à lui¹ ». Mais, surtout, il fustige cette mode en insistant sur le fait que cette pratique met à mal le « sentiment d'appartenance » de l'employé vis-à-vis de son entreprise : « il n'est plus qu'un mercenaire de passage, un travailleur intermittent, à la loyauté provisoire [...] la loyauté au groupe s'efface devant la solitude de l'individu² ».

Car c'est bien à la question de l'identité de l'employé que touche la mise en place du *free-sitting* : en l'empêchant *de facto* d'importer sa personnalité à son entreprise, dans la mesure où il ne peut plus, par exemple, disposer des photographies personnelles sur son bureau puisqu'il n'a plus de bureau, l'entreprise tend à se substituer à l'individualité, à effacer l'identité de l'individu pour lui en créer une nouvelle dans le contexte de son travail. Ce processus atteint son paroxysme dans le centre d'appel délocalisé que décrit Alexandra Badea, où l'on doit manger des plats traditionnels français à chaque repas alors même que l'on est à Dakar, et où l'on délaisse jusqu'à son nom et son prénom, Mamadou devenant Jean-Pierre le temps de ses heures de travail³ :

- Comment tu t'appelles ?
- Adiouma Diandy
- Et ici comment tu vas t'appeler ?
- Adiouma Diandy
- Non ici tu vas pas t'appeler Adiouma Diandy
- Si. Adiouma Diandy
- Marie-France Martin
- Adiouma Diandy. Quoi il y a pas des Adiouma Diandy en France ?
- Il y a pas des Adiouma Diandy ici⁴.

Le Superviseur de plateau répète encore : « Et surtout on l'oublie pas : on est tous des Marie-France Martin et des Jean-Pierre Dumont⁵ ». Si de telles exigences choquent de la part d'une entreprise, cela n'est pas uniquement dû à la violence symbolique sous-jacente qu'elles véhiculent, mais également à l'anachronisme de telles pratiques.

¹ <http://www.slate.fr/story/100107/sans-bureau-fixe-attali>, consulté le 17 juin 2015.

² *Id.*

³ Là encore, la réalité semble dépasser la fiction : plusieurs cas de salariés contraints par leur entreprise de changer de prénom ont été repris dans les médias. Voir <http://www.20minutes.fr/economie/1826595-20160414-employeur-demande-salarie-changer-prenom-legal> ou encore <http://prdchroniques.blog.lemonde.fr/2010/01/22/mohamed-dit-laurent/>, consultés le 10 juin 2016.

⁴ Alexandra Badea, *Pulvérisés*, *op. cit.*, p. 48-49.

⁵ *Ibid.*, p. 58.

En effet, ce mode de fonctionnement de l'entreprise semble appartenir à un passé révolu. Si des entreprises perpétuent des pratiques coercitives, force est de constater que d'autres se veulent plus modernes, en particulier celles dont l'activité est concentrée dans les nouvelles technologies, et se tournent vers des formes de management radicalement différentes, en cherchant notamment à développer les liens entre les salariés pour renforcer l'esprit d'entreprise – il s'agit d'être, selon le terme consacré, *corporate*, c'est-à-dire de défendre les valeurs et l'identité de l'entreprise. Cela passe par des méthodes nouvelles élaborées pour créer davantage de liens entre les salariés, comme l'organisation de voyages ou de séminaires destinés à renforcer la cohésion entre eux. Les entreprises états-uniennes de la Silicon Valley, notamment, sont connues pour les conditions de travail particulièrement originales qu'elles offrent à leurs salariés, multipliant par exemple les espaces de convivialité et de détente. Une importance croissante semble être accordée au bien-être des employés. En France, dans un article du journal *Le Monde* paru le 25 juin 2015, Benjamin Taupin, maître de conférences au Conservatoire National des Arts et Métiers, décrit l'exemple de la marque Michel et Augustin, qui selon lui « mise en réalité sur une implication toujours plus grande de ses salariés sous couvert d'une culture d'entreprise "fun" qui se veut humaniste¹ ». L'auteur poursuit en précisant qu'il n'est plus question de recrutement selon les mots de l'un des fondateurs de l'entreprise, Augustin Paluel-Marmont, mais d'« une rencontre pour savoir si l'on va faire un bout de chemin ensemble² ».

La réalité de l'entreprise a donc changé, au moins depuis la fin des années quatre-vingt-dix. Dans un article du *Monde Diplomatique*, la sociologue Clarice Victor explique, en s'appuyant sur les travaux de Luc Boltanski et Eve Chiapello (*Le Nouvel Esprit du capitalisme*, (1999)) :

Le discours managérial vante l'épanouissement personnel, l'autonomie, la créativité. L'organisation du travail se caractérise par la fin du recours au pouvoir coercitif, remplacé par un pouvoir normatif, non moins efficace, qui repose sur l'instrumentalisation des émotions et des affects³.

¹ http://www.lemonde.fr/idees/article/2015/06/25/michel-et-augustin-au-dela-du-fun_4661914_3232.html, consulté le 30 juin 2015.

² *Id.*

³ <http://www.monde-diplomatique.fr/2014/08/VICTOR/50697>, consulté le 30 juin 2015.

La « performance filmique » de Cyril Teste et du collectif MxM, *Nobody*, conçue à partir de plusieurs textes de Falk Richter, rend davantage compte encore de cette réalité. Dans l'entreprise dans laquelle évolue le héros, Jean Personne, la direction encourage vivement les relations, amicales voire sexuelles, entre les employés. Une psychologue est également présente dans les bureaux, et s'entretient individuellement avec chaque salarié. Cependant, dans la mise en scène, les employés doivent également appliquer le *free-sitting*, puisqu'ils échangent régulièrement leurs bureaux. Le pouvoir normatif, évoqué par Clarice Victor, devient tout aussi coercitif qu'un pouvoir hiérarchique traditionnel. Une scène témoigne particulièrement de cette violence des normes imposées : la direction de l'entreprise organise une fête entre salariés, qui tourne d'abord à la beuverie, puis à l'orgie.

Là encore, l'image est caricaturale, et semble datée. La débauche à laquelle se livrent les employés fait écho à des scènes du film de Martin Scorsese *Le Loup de Wall Street* (2013). Le film est certes adapté d'une histoire vraie, l'autobiographie du trader Jordan Belfort, mais il se déroule dans les années quatre-vingt. Ces excès semblent appartenir à une autre époque, car les entreprises contrôlent dorénavant leurs salariés sous couvert de prendre soin d'eux. Dans *Nobody*, l'espace scénique est scindé en deux : le bas est constitué d'un décor théâtral de bureaux en *open-space*, dans lequel évoluent les comédiens, tandis qu'au-dessus de cet espace, un écran diffuse des images des comédiens en plans rapprochés, tournées en temps réel. Ces images s'attachent donc davantage à restituer les émotions que le metteur en scène attribue aux personnages. Ce dispositif imaginé par Cyril Teste met en évidence une dichotomie entre la prétention de l'entreprise à écouter ses salariés et la réalité effective de cette écoute. Il n'est de toute façon pas question pour les personnages de *Nobody* de se confier à la psychologue présente dans les bureaux, car il est impossible pour eux d'avouer la moindre faiblesse. En matière de management cependant, loin des excès des années quatre-vingt que met en scène Cyril Teste, certaines entreprises commencent à valoriser l'hygiène de vie de leurs employés, dans la droite ligne du paternalisme industriel en vogue à la fin du XIX^e siècle¹.

¹ Une entreprise américaine offre ainsi une prime aux salariés qui dorment suffisamment : <http://www.lesechos.fr/industrie-services/pharmacie-sante/021834184273-etats-unis-des-salaries-mieux-payés-sils-dorment-bien-la-nuit-1213277.php?whgEpb02mLKEX4VB.99>, consulté le 9 juin 2016. Outre l'injustice manifeste d'une telle mesure envers les insomniaques, on peut s'inquiéter de l'ingérence de l'entreprise dans la vie privée du salarié, même si ce programme est, pour l'instant, appliqué sur la base du volontariat.

La vision de l'entreprise portée par le théâtre contemporain semble donc assez rétrograde, voire désuète. Il n'est cependant pas question de faire des méthodes employées par les quelques entreprises citées précédemment en exemple une généralité. De nombreuses sociétés, au niveau national ou international, continuent à fonctionner de manière plus traditionnelle, et les conditions de travail décrites dans une pièce comme *Pulvérisés* ne relèvent pas uniquement de la fiction. L'actualité rappelle régulièrement, par le biais de faits divers tragiques, explosions meurtrières dans des usines ou appels à l'aide d'ouvriers, retrouvés sur les vêtements qu'ils fabriquent, que des entreprises persistent à traiter leurs employés de façon indigne. Sans nier la réalité de telles pratiques, il convient de préciser que, dans les pays développés, elles tendent à devenir marginales et s'inscrivent dans un mouvement plus vaste qui cherche à accorder plus d'importance au bien-être des salariés – fût-ce pour augmenter leur productivité, comme l'explique Benjamin Taupin :

Le changement s'opère par l'intermédiaire d'une nouvelle mode managériale qui prône la considération de l'humain chez le salarié à travers l'intégration de son vécu, de son imagination et de ses émotions, [...] Ainsi le nouveau management « humaniste » pose-t-il la question de la validité de la séduisante promesse qui est faite au salarié, celle d'un supposé épanouissement dans l'entreprise qui s'opposerait à l'aliénation engendrée dans le passé par l'application des principes organisationnels développés par Taylor et Ford¹.

Un but récurrent donc, la productivité du salarié, avec de nouvelles méthodes et un nouveau langage. Mais de tout cela, il n'est jamais question dans le théâtre. La représentation théâtrale du travail apparaît donc comme figée dans un modèle qui date au mieux des années quatre-vingt-dix, au pire du début du XX^e siècle.

c. No future

Tandis que les symboles et les valeurs considérés comme appartenant au passé sont moqués et détournés, et que la réalité contemporaine est éludée, les représentations des alternatives à ces valeurs subissent le même sort, ce qui est symptomatique de l'impossibilité à laquelle se heurte la vision cynique de penser au-delà de son temps. Malgré un recentrement thématique sur les questions de la famille et du travail, certaines pièces s'inscrivent dans l'esthétique du cynisme en évoquant des milieux de marginaux. Mais l'alternative qui pourrait jaillir de l'exploration de ces milieux n'est pas crédible. Les milieux marginaux ou alternatifs, tels qu'ils sont

¹ Benjamin Taupin, *art. cit.*

décrits ou montrés, n'offrent pas d'espoir supplémentaire, bien au contraire. D'abord, ils se définissent principalement en fonction de leur décalage par rapport à une norme ; c'est le principe même du marginal, qui se trouve à la périphérie de la société, littéralement au « bord », comme l'étaient les cyniques grecs. Mais ce décalage ne semble plus permettre de prendre ses distances par rapport à la société pour poser sur elle un regard plus acéré. Au contraire, il crée un jeu qui tend à décrédibiliser les alternatives aux normes, en les présentant comme des extrémismes frôlant parfois le ridicule. Entre condescendance et vacuité de la rébellion, une partie des scènes contemporaines semble céder aux sirènes du cynisme et proclamer l'impasse à laquelle mène inéluctablement toute alternative ; en négligeant toutefois le propre cul-de-sac dans lequel pataugent certains artistes.

Parfois même, ce sont donc les codes esthétiques de la rébellion qui sont repris et attribués à des personnages qui, au contraire, représentent l'ordre établi. On peut, par exemple, noter que dans *Nobody*, lorsqu'il est question de monter une comédie musicale avec les salariés de l'entreprise, lesquels travaillent dans un domaine obscur mais certainement pas rebelle, le consultant, leur responsable leur intime cette unique et paradoxale exigence : « Je veux que ce soit punk ! ». Il en est également ainsi dans la mise en scène qu'a présentée Fausto Paravidino de sa propre pièce *La Boucherie de Job* (2014), présentée au théâtre de la Commune à Aubervilliers en 2016. La pièce reprend l'histoire biblique de Job, que Dieu décide d'accabler de malheurs afin de mettre à l'épreuve sa foi. Dans la réécriture de Fausto Paravidino, Job devient, comme l'indique le titre de la pièce, un boucher, dont l'affaire, d'abord florissante, risque ensuite la faillite, en raison de la générosité de Job. Le fils de Job, après avoir étudié la finance, revient auprès des siens pour tenter de sauver l'affaire familiale ; et peu importe si, pour cela, il doit licencier le fidèle employé de son père.

Ce personnage du fils de Job, dans le texte et la mise en scène de Fausto Paravidino, apparaît comme un cynique prêt à tout, un homme d'affaire sans vergogne. Cependant ce n'est pas tant la psychologie du personnage qui nous intéresse ici que l'aspect qu'il présente. Si l'apparence du fils de Job est des plus banales au début du spectacle, Fausto Paravidino, qui joue lui-même le personnage, revient après ses études vêtu d'un pantalon en cuir noir, affublé de lunettes de soleil ; l'amie qui l'accompagne est blonde platine, et porte une veste en cuir, noire également. Tous deux affichent donc clairement des looks empruntant aux codes du

rock ; ce qui ne manque pas de surprendre dans la mesure où ils incarnent le capitalisme dans ce qu'il a de plus vil ; la mise en scène, jouant avec l'univers de la boucherie, laisse suggérer qu'ils sont des porcs, puisque des têtes de porcs apparaissent régulièrement sur scène. La portée symbolique de la culture rock et de ses codes, se dressant contre la société et les valeurs dominantes, semble donc avoir subi un bouleversement conséquent : la violence des blousons noirs n'est plus celle de la rébellion, mais celle du système capitaliste, qui opprime et aliène les individus.

De la même manière, dans la mise en scène de Maïa Sandoz de *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas* (2013) de Dennis Kelly, créée au CDN d'Orléans Loiret-Centre en novembre 2016, le costume du personnage de A interpelle le spectateur. Incarnée par Adèle Haenel, A. est la femme dont la rencontre est déterminante dans la vie du personnage principal. C'est elle qui l'incite à mentir, à manigancer, à transgresser la morale pour obtenir ce qu'il désire. Or, A. est intégralement vêtue, dans cette mise en scène, d'une combinaison de cuir noire et moulante. Comme dans *La Boucherie de Job*, le cuir noir, autrefois symbole de la rébellion rock, semble être devenu l'indice du caractère maléfique d'un personnage.

Dans le même esprit, dans *Love and Money* (2006), de Dennis Kelly, mis en scène par Blandine Savetier, créé au Théâtre National de Strasbourg en janvier 2014, le personnage de Debbie porte une mini-jupe à motifs écossais, ainsi qu'un t-shirt rose, reprenant le célèbre visuel du tube des Sex Pistols, *God Save the Queen*, un portrait de la reine Elisabeth dont les yeux sont barrés par le titre du morceau. Sa tenue semble donc indiquer qu'il s'agit d'un personnage rebelle, dans la mesure où elle arbore les codes vestimentaires du mouvement punk. Pourtant, le rôle de Debbie au sein de la pièce est en retrait. Durant le cinquième fragment – l'unique scène dans laquelle elle apparaît –, elle ne fait d'abord que répondre à son interlocuteur, Duncan, par des répliques brèves, qui ne cherchent pas à relancer le dialogue – « oui », « oui », « d'accord », « d'accord », « oui, merci », « oh oui », « non », « non¹ ».

Lorsque Debbie prend finalement la parole plus longuement, pour répondre à Duncan qui lui demande « Qui est la vraie Debbie² ? », c'est pour livrer les actes de transgression auxquels elle s'adonne au travail : saboter la machine à café, photocopier des dessins obscènes au dos des bons de commandes envoyés aux clients

¹ Dennis Kelly, *Love and money / Adn* (2006/2008), trad. P. Le Moine, Paris, L'Arche, 2011, p. 53.

² *Ibid.*, p. 58.

de son entreprise, ou bien encore envoyer à son patron une lettre anonyme garnie d'entrailles de souris¹. On mesure la limite de ces transgressions du quotidien, qui s'apparentent davantage à des blagues potaches, tout au plus à des défouloirs, qu'à des actes susceptibles de changer réellement quelque chose. Sur scène, Debbie ressemble d'ailleurs à une adolescente en pleine rébellion, aussi furieuse qu'impuissante.

Ces emprunts aux codes du punk finissent par faire apparaître cette contre-culture comme complètement inoffensive ; à l'instar des multiples objets vendus à l'image de Che Guevara, qui font d'un révolutionnaire historique ayant mené des guérillas militaires un personnage presque pacifiste. La violence de la révolte, punk comme révolutionnaire, est gommée. Dans le cas du punk, cela apparaît comme particulièrement paradoxal : un mouvement dont le mot d'ordre nihiliste est *No future* n'est pas foncièrement en contradiction avec une esthétique cynique. Punk et cynisme présentent plusieurs points communs : ils mettent en avant l'individu, dénigrent la collectivité et les conventions sociales. Pourtant, là où le punk hurlait face à cette absence d'avenir, le cynique reste lui impassible, et demeure discret dans son rejet des valeurs dominantes. C'est sans doute ce qui les différencie : le cynisme se révèle être un état d'esprit post-punk, dans lequel l'absence de perspectives est intégrée, digérée ; dès lors, il semble vain de se révolter contre l'inéluctable.

La musique rock elle-même vient désormais appuyer des discours capitalistes. Toujours dans *Love and Money*, des rifs de guitare aux tonalités rock s'élèvent en fond sonore, tandis que le personnage de Val égrène son nouveau credo : « – Et à quoi je crois désormais Paul ? – Au fric. – A l'argent. Je crois à l'argent² ». On peut également entendre une version française du morceau *Should I stay or should I go*, des Clash, autre groupe emblématique, avec les Sex Pistols, du genre punk. Le spectacle contient enfin une reprise du morceau *Baby's on fire*, du groupe sud-africain Die Antwoord, considéré comme l'un des héritiers du mouvement punk. Une interview de Blandine Savetier, metteuse en scène, confirme cette inscription du spectacle dans une esthétique rock :

¹ *Ibid.*, p. 57-58.

² *Ibid.*, p. 36.

Pour nous réveiller de notre monde, qui est en phase de cynisme terminal. On vit vraiment dans un asile d'aliénés, et on ne veut pas s'en rendre compte [...] Dennis Kelly c'est quelqu'un qui a une grande lucidité sur notre monde, et une colère, et une rage. C'est quelqu'un qui est contre, contre ! Il s'est positionné contre, et moi je me positionne contre, parce que je crois qu'à un moment donné, c'est important d'être engagé [...] Le spectacle a un côté rock ou punk¹.

Tout en dénonçant le cynisme du monde, Blandine Savetier revendique sa posture « contre » : elle constate un état de fait, et propose un jugement, négatif donc, mais cette posture semble stérile. De même, le fait que la metteuse en scène loue la « grande lucidité » de Dennis Kelly interroge, notamment au regard d'un discours au titre éloquent tenu par ce dernier lors de l'ouverture du festival Stückemarkt, à Berlin en 2012 : *Why political theatre is a complete fucking waste of time*² (que l'on peut traduire par « Pourquoi le théâtre engagé est une foutaise³ »). Dans ce discours, Dennis Kelly revient sur les raisons qui l'ont poussé à écrire certaines de ses pièces. Il insiste notamment sur l'effet qu'il escomptait provoquer, et sur la déception qu'il a ressentie à diverses reprises lorsqu'il a constaté que, que les critiques soient bonnes ou mauvaises, les prises de conscience qu'il espérait déclencher jamais ne se produisaient. L'auteur expliquait alors que *Love and money*, écrite en 2006, était sa dernière tentative, « à propos de notre relation à l'argent et à propos de la dette ». « Cela, [pensait-il], allait tout changer. Cela devait vouloir dire quelque chose ». Mais Dennis Kelly ne peut que constater, en 2008, lorsque la crise des *subprimes* atteint le monde de la finance et que ses répercussions frappent la planète entière, que sa mise en garde est restée lettre morte. Dans le discours évoqué, il explique alors que, s'il croit encore au pouvoir du théâtre, il ne se focalise plus sur son pouvoir proprement politique.

Ce revirement fait écho aux propos tenus par Jacques Bouveresse à la fin de son ouvrage *Rationalité et cynisme*. Il affirme en effet qu'il n'est « plus possible de croire à l'efficacité réelle de la dénonciation savante, parce qu'elle ne peut plus apprendre grand chose aux intéressés⁴ ». Les pièces de Kelly cherchaient en effet à démonter, à dénoncer certains aspects ou certains événements contemporains, comme le traitement simpliste réservé au terrorisme islamiste, ou l'utilisation de la peur afin

¹ Interview de Blandine Savetier, disponible sur <http://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/love-and-money/>, consulté le 23 mai 2016.

² Disponible en ligne, en anglais : <http://theatertreffen-blog.de/tt12/2012/05/10/dennis-kelly-opens-the-stuckemarkt/>, consulté le 28 mai 2016.

³ <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20160329.OBS7354/la-grace-kelly-rencontre-avec-le-genie-d-utopia.html>, consulté le 7 avril 2016.

⁴ Jacques Bouveresse, *Rationalité et cynisme*, op. cit., p. 204.

de contrôler les citoyens. Jacques Bouveresse poursuit : « Lorsque les gens concernés sont ainsi complètement “éclairés”, leur savoir (réel ou supposé), devient justement l’un des obstacles principaux qui s’opposent à la transformation de la réalité¹ ». La thèse de Bouveresse semble se vérifier par l’expérience de Dennis Kelly. Dans une société caractérisée par l’hyper-accessibilité à l’information, le théâtre ne peut provoquer de prise de conscience en se confinant à un rôle didactique. Ces déceptions successives engagent l’auteur britannique à réfléchir au rapport entre théâtre et politique, et à privilégier par la suite un théâtre moins intellectuel, faisant davantage appel à la sensibilité des spectateurs. L’utilisation de codes du rock et du punk semble alors s’inscrire dans cette optique, puisque la musique et les références qui y sont associées s’adressent à la sensibilité du spectateur plus qu’elles ne mobilisent son raisonnement.

Ces réflexions sur le traitement réservé à la contre-culture rock dans le théâtre contemporain doivent toutefois être remises en perspective avec les contextes de création et de diffusion des spectacles évoqués. Les principaux exemples cités, *La Boucherie de Job* et *Love and Money*, ont tous deux bénéficié d’une diffusion dans des théâtres publics et subventionnés, le théâtre la Commune d’Aubervilliers pour le premier, le théâtre du Rond-Point pour le second. La présentation de ces spectacles dans des cadres institutionnels influence inévitablement la représentation des contre-cultures qu’ils peuvent offrir, dans la mesure où il paraît délicat de faire l’apologie d’une contre-culture dans un lieu intronisé par la culture dominante. Il existe toutefois des exceptions ; notamment *Please Kill Me*, spectacle de Matthieu Bauer sur l’histoire du mouvement punk, créé aux Subsistances à Lyon en 2011, puis représenté au Nouveau Théâtre de Montreuil ainsi qu’à la Philharmonie de Paris. Mais l’intégration même d’un tel spectacle dans la programmation d’un lieu institutionnel tend à lui ôter toute capacité de subversion. Comme l’écrit Jacques Bouveresse, « dans une époque qui consomme aussi systématiquement et aussi rapidement la nouveauté, il n’est pas très facile de rester longtemps marginal ou déviant² ». L’acceptation de la contestation par la culture dominante est ainsi l’un des ressorts qui assurent sa pérennité.

¹ *Ibid.*, p. 205.

² *Ibid.*, p. 219.

d. Perspectives écologiques : entre occultation et *green-washing* ?

Cet ancrage des scènes contemporaines dans le présent se manifeste, par ailleurs, dans le traitement réservé aux questions environnementales, essentielles pour qui s'intéresse à l'avenir de l'humanité. Alors que le progrès technologique et scientifique est fréquemment représenté sur scène, pour l'encenser ou bien pour en dénoncer les dangers, beaucoup plus rares sont les évocations des problématiques environnementales, qui lui sont pourtant consubstantielles. En effet, de nombreuses questions concernant l'environnement, pourtant souvent abordées dans les médias comme dans la vie quotidienne, ne trouvent aucun écho sur les scènes de théâtre. Alors que les artistes semblent chercher, pour la plupart, à être en prise avec les problématiques contemporaines, ces questions sont en grande partie occultées, tant dans les œuvres que, et cela est sans doute plus étonnant encore, dans les politiques menées par les institutions théâtrales.

Une pièce, cependant, fait figure de précurseur en la matière : *Un Ennemi du peuple*, d'Henrik Ibsen, écrite en 1882. La trame de la pièce réunit ainsi deux acteurs aux points de vue opposés : le docteur Stockmann, qui dénonce la pollution des eaux dans le village où il vit, et son frère, le maire du village, qui cherche à préserver l'économie locale. Car le village vit grâce à une station thermale, mais la pollution des eaux est dangereuse pour les clients de ladite station. Le docteur Stockmann tente donc de rallier les habitants à sa cause, en vain : ceux-ci préfèrent assurer la pérennité de la source locale de revenus.

La mise en scène par Thomas Ostermeier de la pièce, créée en 2012 lors du festival d'Avignon et présentée en juillet 2014 au théâtre de la Ville à Paris, proposait alors aux spectateurs de prendre la parole dans une scène de débat : les lumières de la salle se rallumaient, et ils étaient invités à s'exprimer et à prendre parti pour le docteur Stockmann, ou pour son frère. Le spectacle, qui a été représenté dans le monde entier, a suscité des réactions variées selon les pays (France, mais aussi Russie, Inde)¹. Mais cette période de libre expression pour le public s'inscrit dans un

¹ Voir à ce propos les différents reportages réalisés par la chaîne Arte : <http://concert.arte.tv/fr/livestories/un-ennemi-du-peuple-mis-en-scene-par-thomas-ostermeier>, consulté le 27 mai 2016.

cadre strictement délimité par le metteur en scène. Le débat ne peut guère excéder le temps imparti, et les comédiens, éparpillés dans la salle, reprennent rapidement le contrôle de la situation.

Surtout, ce qui se dit durant le débat n'influence en aucun cas le cours du spectacle. On aurait, par exemple, pu imaginer que le spectacle suive deux voies alternatives en fonction de la tournure du débat ; mais cette option n'a pas été retenue par Thomas Ostermeier. La diatribe contre la démocratie dans laquelle se lance le Docteur Stockmann après avoir été désigné comme l'*Ennemi du peuple* peut sans doute expliquer ce choix de ne pas laisser de véritable pouvoir aux spectateurs. Cependant, il est légitime de s'interroger sur le sens profond de cette scène de débat. Elle permet certes de contenter le public, qui peut exprimer son point de vue, et de l'impliquer plus directement dans le spectacle, rompant ainsi avec la désormais tant décriée passivité du spectateur. Mais le fait que ce débat ne soit pas pris en compte dans le déroulement du spectacle limite de fait sa portée.

Il faut donc s'attacher à la suite du spectacle pour tenter de discerner le parti pris du metteur en scène. Or d'opinion, il n'y en a point, du moins aucune explicitée dans le spectacle. Si le docteur Stockmann apparaît de prime abord comme un personnage sympathique et droit, il tient, suite au revers qu'il essuie avec la population du village, des propos qui le rendent immédiatement moins sympathique, fustigeant l'aveuglement des foules, et appelant de ses vœux la fin d'une humanité qui n'est pas, ou plus, digne de vivre. Si le spectacle, par sa thématique, s'attaque donc frontalement à un problème qui concerne le présent et l'avenir, il n'offre aucune solution ni perspective de sortie. Une telle attente paraît d'ailleurs démesurée, et sans doute ne viendrait-il à personne l'espoir qu'un spectacle apporte une réponse concrète à un problème aussi complexe. Le didactisme en la matière apparaît mal venu.

Le Docteur Stockmann apparaît donc comme l'ancêtre des lanceurs d'alerte. Mais ce risque qu'il pointe durant la pièce concerne uniquement l'être humain. Il ne se situe pas à proprement parler dans une perspective écologiste, mais bien dans une position anthropocentriste. En soi, la pollution des eaux n'est pas présentée comme un fait grave ; ce sont les risques que cette pollution engendre pour la population et pour les patients des thermes qui poussent le Docteur Stockmann à agir. Considérer la pièce comme écologiste est donc à la fois un contre-sens et un anachronisme.

Cependant, au XXI^e siècle, cette difficulté à appréhender les questions environnementales dans les spectacles contemporains ne peut plus s'expliquer par une méconnaissance ou un désintérêt pour ce thème. Ce qui touche à l'environnement et à l'écologie serait-il alors, au contraire, trop polémique pour trouver sa place au théâtre ? S'il semble évident qu'un consensus peut se former assez rapidement sur d'autres sujets – qui s'affirmerait en faveur des enfants soldats ou de l'exploitation d'ouvriers du tiers monde ? – les questions environnementales touchent les individus de façon à la fois très intime et très quotidienne. Malgré tout, le rapport à la nature et le souhait de préserver l'environnement constituent encore des thématiques clivantes, qui mettent à jour des approches philosophiques de l'existence contradictoires. L'unanimité est donc difficile à trouver sur ce sujet : si les climato-sceptiques¹ constituent une frange marginale de la population, et si un relatif consensus émerge autour de l'importance de l'écologie et de la préservation de l'environnement, les modalités à suivre pour parvenir à réduire la pollution et l'influence de l'homme sur la planète suscitent encore de vives dissensions, à toutes les échelles. Plus encore, les sacrifices devant être consentis pour atteindre ces objectifs font, aujourd'hui encore, débat.

La décision de la Maire de Paris, Anne Hidalgo, d'interdire l'accès à la capitale à certains véhicules anciens, et donc polluants, est emblématique des débats soulevés par l'écologie : tandis que certains se félicitaient de cette mesure, y voyant un moyen de lutter contre la pollution de l'air et de favoriser les déplacements en transports en commun ou en bicyclette, d'autres s'insurgeaient, en dénonçant le fait que cette décision pénalise les foyers les moins riches, qui ne peuvent ni payer un loyer parisien ni changer régulièrement de véhicule. D'autres encore y ont vu une atteinte aux libertés individuelles. L'environnement est donc un sujet sensible dans la mesure où il cristallise les points de vue de groupes aux intérêts différents et souvent opposés : certains souhaitent privilégier l'avenir de la planète, d'autres le développement économique, ou leur confort personnel – ces deux points d'intérêt n'étant bien sûr pas incompatibles. La prise en compte de l'écologie contraint les individus à hiérarchiser leurs priorités, et à réfléchir aux valeurs qui sont primordiales à leurs yeux. Or cette tâche, dans une société égalitariste, est ardue.

¹ Et leurs collègues cyniques, les « climato-je-m'en-foutistes », voir <http://blog.slate.fr/sagalovitsch/2015/11/10/je-suis-climato-je-men-foutiste/>, consulté le 26 février 2016.

L'ambivalence du rapport de l'individu à la nature est manifeste dans *A ce projet personne ne s'opposait*, un spectacle écrit par Marc Blanchet et Alexis Armengol, mis en scène par ce dernier au Théâtre de la Colline en 2015. Comme la version d'*Un Ennemi du peuple* de Thomas Ostermeier, ce spectacle s'appuie en partie sur le texte publié en 2007 par le Comité Invisible, *L'Insurrection qui vient*.

Mais la tonalité de *A ce projet personne ne s'opposait*, également inspiré, pour partie, du *Discours sur la servitude volontaire* (1576), d'Etienne de la Boétie, est nettement plus engagée en faveur de la préservation de l'environnement. Le titre est constitué d'une citation extraite de la pièce *Prométhée enchaîné* d'Eschyle : « Zeus voulut anéantir l'humanité, et à ce projet personne ne s'opposait, sauf moi¹ ». Soulignons dès à présent qu'à nouveau, le projet auquel il convient de s'opposer est la destruction de l'humanité, non celle de la planète². Mais ce titre permet d'insister, d'emblée, sur le danger imminent qui menace l'espèce humaine.

Le spectacle se décompose en deux parties : la première évoque le mythe de Prométhée donc, et celui de la boîte de Pandore, qui lui est attaché, tandis que la seconde représente, dans un contexte contemporain, un « rassemblement pour changer le monde³ », selon les termes du metteur en scène. Ce rassemblement a lieu dans un environnement qui revêt la couleur symbolique de l'écologie, le vert, puisque les comédiens sont pour la plupart vêtus de vert, et que les murs du décor sont également peints en vert. Si tant est que la référence ne soit pas assez limpide, une plante, verte bien sûr, orne le plateau. La destruction de l'humanité est un risque toujours d'actualité ; Zeus n'est plus en cause, mais un ennemi, aux contours toutefois assez indéterminés (le capitalisme, le libéralisme, l'industrie, la pollution ?) semble avoir repris son projet d'anéantissement.

Durant cette seconde partie, les comédiens, qui ont travaillé selon la méthode de l'écriture de plateau, se réunissent pour former un groupe de révolutionnaires *soft* et lancer diverses idées afin de « changer le monde », dans l'optique de sauver l'humanité. Mais les propositions qui émanent de ce groupe sont tantôt absurdes,

¹ Cité dans le programme du spectacle.

² Cet anthropocentrisme n'est cependant guère étonnant, et se remarque également dans le traitement réservé sur scène aux animaux, qui a pu faire scandale ces dernières années, notamment dans les spectacles de Rodrigo Garcia.

³ Alexis Armengol, extrait d'un entretien de Claire Tarou et Léa Toto, revu et complété par Angela de Lorenzis, programme du spectacle.

tantôt simplistes. Ce qui poussera un spectateur à réagir d'un bruyant « on n'est pas à l'école » durant l'une des représentations. Si faire réagir les spectateurs était l'un des buts de la pièce, l'écueil du didactisme ne semble ici pas avoir été évité, tant et si bien que cette pédagogie écologiste deviendrait plutôt contre-productive.

Chapitre 2.

Être soi et être ensemble

Le caractère conservateur de l'idéologie cynique se prolonge en termes esthétiques dans une nouvelle conception du personnage théâtral. En effet, le conservatisme ne proscrie pas tout changement, et doit au contraire accepter, voire encourager, un minimum d'innovation, afin de ne pas être perçu comme complètement passéiste et en décalage total par rapport à son contexte, qu'il soit politique, économique ou culturel. Ainsi, l'esthétique théâtrale du cynisme délaisse le personnage traditionnel, à l'instar de la majorité du théâtre occidental, comme l'ont montré successivement Robert Abirached puis Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon dans leurs ouvrages respectifs, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, et *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*. S'inscrivant dans une vaste tendance du théâtre qui a vu le jour au XIX^e siècle, s'est développée au XX^e puis a perduré au début du XXI^e siècle, les pièces et spectacles relevant d'une esthétique cynique mettent en morceaux le personnage, le déconstruisent, l'amputent, au sens figuré et quelquefois même au sens propre, de ses caractéristiques traditionnelles ou de ses membres.

Cependant, les choix esthétiques appliqués se démarquent des partis pris extrêmes parfois adoptés par des artistes qui n'hésitent pas à supprimer les personnages de leurs œuvres : dans les pièces qui nous intéressent, le personnage est certes malmené, mais jamais il ne disparaît. Sous des dehors modernes, le personnage cynique contemporain a en réalité de nombreux points communs avec le personnage traditionnel : bien que parfois son nom s'évapore, se trouble, en changeant au cours de la pièce ou bien en se réduisant à une lettre ou à un chiffre, le personnage est souvent doté d'un métier, d'une situation familiale, d'un âge. Surtout, il demeure, tel que l'a défini Patrice Pavis, « une entité psychologique et morale semblable aux autres hommes¹ », mais une entité à la psychologie instable, changeante, mouvante, demeurant en cela un double potentiel pour le spectateur, qui continue à pouvoir en partie s'y reconnaître.

¹ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre* (1996), « Personnage », Paris, Armand Colin, 2013, p. 248.

1. Une solitude collective

La solitude à laquelle sont confrontés les personnages dans bon nombre de pièces modernes et contemporaines, et en particulier ceux que l'on rencontre dans des pièces relevant d'une esthétique du cynisme, est à situer dans la lignée de celle que Tchekhov infligeait à ses personnages. Peter Szondi propose, dans la *Théorie du Drame moderne*, une analyse des drames de Tchekhov. Selon lui, dans ces pièces, « les hommes vivent sous le signe du renoncement. C'est surtout le renoncement au présent et à la communication qui les caractérise : le renoncement au bonheur dans la rencontre concrète ¹ ». L'individualité du personnage semble donc déjà s'affirmer ; mais elle ne s'affirme pas seulement dans la constitution du personnage en tant que sujet, comme déjà chez Descartes : elle s'affirme également contre la possibilité d'une rencontre, donc contre la constitution d'un « nous » véritable. « Renoncer à la rencontre, c'est la solitude² », écrit encore Szondi.

Toutefois, cette solitude est masquée derrière une apparente vie sociale. Les héros de Tchekhov se parlent, cohabitent, et ne se trouvent donc pas dans un état de solitude physique. Au contraire, ils évoluent toujours en groupe, chacun tentant de définir ce qu'il est en fonction des relations qu'il entretient avec ceux qui l'entourent. *La Mouette* (1896) constitue sans doute l'un des exemples les plus pertinents à cet égard, et la fréquence à laquelle cette pièce est montée à l'époque contemporaine est significative de la permanence intacte des questions qu'elle soulève³. La scénographie de la version de la pièce créée par Thomas Ostermeier au Théâtre de Vidy – Lausanne en 2016 rend compte de cette solitude, puisque tous les comédiens, lorsque leur personnage n'est pas en scène, patientent sur des banquettes au bord du plateau. Ce dispositif apparaît comme une référence aux anciennes banquettes situées sur scène et réservées aux spectateurs de marque. Mais il a également pour conséquence de mettre en évidence l'isolement des personnages, qui attendent, seuls ou à deux, le moment

¹ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 30.

² *Id.*

³ Citons, à titre d'exemples, les mises en scène de Thibaut Perrenoud (Théâtre de la Bastille, 2017), de Thomas Ostermeier (Théâtre de Vidy - Lausanne, 2016), de Yann-Joël Collin (Théâtre des Quartiers d'Ivry, 2014), d'Arthur Nauzyciel (Festival d'Avignon, 2012), de Frédéric Belier-Garcia (Le Quai - CDN d'Angers Pays de la Loire, 2012), de Christian Benedetti (Athénée Théâtre Louis Jovet, 2012), ou encore les adaptations d'Hubert Colas (*Une Mouette et autres cas d'espèces*, Théâtre du Gymnase, Marseille, 2016) ou d'Isabelle Lafon (*Une Mouette*, Théâtre Paris-Villette, 2012).

d'entrer en pleine lumière, au centre de la scène. Comme le remarque à nouveau Szondi, « ils restent figés dans cette zone floue à mi-chemin entre le monde et le moi¹ ». Et ce ne sont pas les paroles écrites par Tchekhov, à dessein creuses, vaines et superficielles, qui permettent de former des dialogues clairs et audibles :

Les paroles sont prononcées en société, et non dans la solitude. Mais elles isolent celui qui les dit. Ainsi le dialogue inessentiel se change presque insensiblement en soliloques essentiels. Ce ne sont pas des monologues isolés, intégrés à une œuvre dialogique, au contraire, avec eux l'œuvre tout entière cesse d'être dramatique pour devenir lyrique².

Le dialogue est ainsi, selon le terme de Szondi, « repoussé dans l'utopie³ ». Dans *La Boucherie de Job* (2014), de Fausto Paravidino, Job en vient ainsi à s'écrier : « Etrange journée que celle où l'homme recommence à parler à l'homme⁴ ».

a. La crise du dialogue, reflet de l'isolement et de la stagnation

Dans le théâtre contemporain, cette impossibilité du dialogue est mise en évidence par différents procédés d'écriture et de mise en scène. L'écriture comme la scène deviennent dysharmoniques, voire cacophoniques : les répliques se chevauchent, les personnages s'interrompent les uns les autres, mettant à mal l'intelligibilité du discours. Isabelle Barbéris explique ainsi dans *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies* (2010), que la difficulté qu'éprouvent désormais les individus à dialoguer entre eux est devenue une véritable thématique théâtrale :

Au drame comme procédé de communication (dialogues, double énonciation, *etc.*) se serait substituée la représentation de la communication comme drame. Les formes expérientielles très présentes dans le théâtre contemporain n'excluent pas le drame ou la fable ; elles tendent au contraire à se rejoindre sur la question de la communication comme dernière fable, dernier mythe et dernière utopie⁵.

La centralité de cette thématique peut apparaître avant même le début du texte à proprement parler théâtral. Dans plusieurs ouvrages⁶ de Martin Crimp, une note liminaire précise que « le signe / marque le point de la réplique où le dialogue se

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Fausto Paravidino, *La Boucherie de Job* (2014), trad. P. Pizzuti, Paris, L'Arche, 2015, p. 95.

⁵ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, *op. cit.*, p. 58.

⁶ On trouve également ce procédé dans *Tendre et Cruel* : « Un slash comme celui-ci / indique le point d'interruption lorsque les répliques se superposent », *op. cit.*, p. 10, ou dans *Le Traitement* : « Une barre oblique / indique à quel moment deux répliques se superposent », *op. cit.*, p. 8.

chevauche¹ ». Les personnages semblent bien soliloquer, et non dialoguer. Les répliques s'enchaînent sans qu'ils ne se répondent, et les questions qu'ils se posent les uns aux autres restent souvent sans réponse. De cet enchevêtrement de répliques, le sens peine à émerger.

La mise en page des ouvrages témoigne également de la confusion qui peut régner lorsque les personnages prennent la parole. A la fin de *Tendre et Cruel*, de Martin Crimp toujours, les répliques sont juxtaposées, pour signifier qu'elles doivent être prononcées de manière simultanée :

Général	
Faites que ça coupe	
– bien – devant les caméras.	
Mettez-moi les tripes à l'air pour	Jonathan, <i>bas, dans le mobile</i>
les dieux. Montrez-moi dans une	Il est neutralisé – ouais – ouais –
cage de verre à la télévision et	tenez-vous prêts ² ...
j'expliquerai que la télévision	
comment j'ai nettoyé – comment	
j'ai nettoyé – comment j'ai	
nettoyé et purifié le monde.	
– Plus serré !	

La solitude du Général est mise en exergue par l'absence de réponse de Jonathan, qui ne prend pas la peine de s'adresser directement à lui. La scène a par ailleurs un caractère voyeur assumé, qui n'est pas sans rappeler la pratique américaine de la *perp walk*³ : c'est à la déchéance d'un homme que nous convie Martin Crimp. L'évocation de caméras et de la télévision souligne l'isolement du personnage, pointé d'un doigt accusateur, livré aux regards de la foule, si ce n'est à la vindicte populaire.

Cette impossibilité à instaurer un véritable dialogue constructif est l'objet de l'une des premières scènes du spectacle du Collectif OS'O, *Timon/Titus*, librement inspiré de *Timon d'Athènes* et de *Titus Andronicus* de Shakespeare. Le public assiste en effet à un débat autour de la question « Faut-il payer ses dettes ? ». Les sept comédiens sont assis derrière des bureaux qui s'apparentent à des bureaux d'écoliers, et indiquent qu'ils souhaitent prendre la parole en allumant une lampe placée sur leur

¹ Martin Crimp, *La Campagne*, *op. cit.*, p. 9.

² Martin Crimp, *Tendre et Cruel*, *op. cit.*, p. 104.

³ « *Perp walk* (abréviation de *perpetrator walk*, littéralement, « marche de celui qui a perpétré [le crime] ») est un terme familier de l'anglais américain désignant la pratique policière de faire parader intentionnellement un suspect arrêté en public pour que les médias puissent enregistrer l'événement. » https://fr.wikipedia.org/wiki/Perp_walk, consulté le 11 septembre 2015.

bureau. Pour signifier leur accord ou leur désaccord avec les propos qui sont en train d'être tenus, ils brandissent des filtres de couleur (vert pour marquer l'accord, rouge pour le désaccord) devant leurs lampes. Si ce dispositif paraît instaurer un cadre strict pour parvenir à un débat productif, il tourne rapidement au grotesque, comme le décrit Adeline Thulard :

Dix minutes de débat. Un dispositif ingénieux, où des règles de paroles strictes sont imposées pour le respect de chacun. On allume sa lumière quand on veut parler, on met une découpe de couleur verte ou rouge devant sa petite lampe pour signifier son accord ou désaccord et on remercie quand un collègue a fini de prendre la parole. Le débat est actif : combien d'années dois-je consacrer à ma mère incontinente ? Quatre ans ? Le nombre d'années qu'elle a consacrées à changer mes couches ? Si quelqu'un me sauve la vie, dois-je le suivre jusqu'à ce que je puisse lui rendre la pareille ? Jusqu'où va mon sentiment de culpabilité, jusqu'où va-t-on quand on « doit » quelque chose à quelqu'un ?... Le plus grand sérieux règne mais quand on va au bout de sa pensée, de ses arguments, l'absurde arrive, surtout avec ces personnages bien campés, représentatifs de tous les extrêmes : favorable à l'état paternaliste, hyper-libéraliste, féministe à tout prix, catholique à fond... Toujours avec le plus grand sérieux, quand l'un d'eux propose un tour de table tous se lèvent et font, littéralement, le tour de leur petite table¹...

Les prises de parole se superposent, les lumières s'allument sans cesse, et les arguments avancés sont de plus en plus farfelus. Pour accentuer cet effet comique, le spectacle reprend un élément de langage commun aux débats que l'on peut entendre régulièrement dans les médias, et les comédiens utilisent la formulation de transition « je rebondis » pour enchaîner les répliques, tout en rebondissant allègrement sur leur chaise, ce qui nuit considérablement au sérieux du débat.

Ce débat s'avère finalement peu productif, dans la mesure où les différentes réponses à la question initiale « Faut-il payer ses dettes ? » sont davantage explorées dès lors que les comédiens se lèvent et commencent à jouer un dramacule au sein du spectacle qui évoque, sur le mode comique, le déchirement des quatre enfants Barthelôt – Anne-Prudence, Camille-Clément, Bénédicte-Constance et Marie, issus d'une famille bourgeoise et austère – autour de l'héritage de leur père. C'est donc bien à l'échec du dialogue qu'assistent les spectateurs. Le débat tourne en rond, le dialogue ne mène à rien : il faut en passer par le drame, par l'action, pour appréhender correctement une question.

A force de ratés, toute tentative de dialogue devient vaine. Il n'est alors plus question de dialogues mis en échec, mais de refus pur et simple du dialogue. La difficulté à mettre en place un dialogue se manifeste effectivement de façon encore plus évidente dans des pièces qui évacuent entièrement le dialogue de leur structure.

¹ Adeline Thulard, <https://actionparallele.com/2015/12/03/timon-titus-projet-oso-czesienski/>, consulté le 6 mars 2016.

Ce procédé se retrouve dans une pièce de Fausto Paravidino, *Nature morte dans un fossé* (2002), ainsi que dans *Pulvérisés* d'Alexandra Badea. Dans ces deux œuvres, les textes attribués aux différents personnages se croisent sans se rencontrer. Les pièces ne sont plus découpées selon des scènes, mais selon une succession de différents points de vue. *Nature morte dans un fossé* met en scène une enquête policière, suite à la découverte du corps d'une jeune femme sur le bas-côté d'une route. L'inspecteur chargé du dossier, les parents de la victime, son petit ami et les autres acteurs du drame relatent ainsi tour à tour leurs faits et gestes. Le texte est certes ponctué de dialogues, mais il s'agit toujours de dialogues rapportés, tantôt au style direct, tantôt au style indirect :

J'aperçois le collègue Mussi qui tourne en rond au milieu des infirmières et des collègues de la gendarmerie, je lui demande ce qui lui arrive, Mussi montre la victime et me demande « Elle est comment ? »

« Morte », je fais.

Mussi hésite, il est en train de remplir le procès verbal : « Non, comment elle est ? »

« Mal. »

« La position », demande Mussi.

« Abdominale. » Mussi satisfait écrit sur le procès-verbal « Abdominale », en marmonnant « Voilà, "abdominale", par contre quand elle est ventre en l'air, "dorsale"¹ ».

Le dialogue rapporté est embryonnaire. L'inspecteur en charge de l'enquête répond à son collègue Mussi de façon lapidaire, d'un mot seulement, fermant ainsi la possibilité d'une conversation plus profonde. Les points de vue sur les faits sont juxtaposés tout au long de la pièce, ce qui a pour conséquence de souligner l'impossibilité à laquelle sont confrontés les personnages de partager leurs réflexions. Mais grâce à la mise en place de ce système, Fausto Paravidino offre aux lecteurs la possibilité de pénétrer dans les esprits des protagonistes de sa pièce. Les monologues des différents personnages sonnent comme autant de voix intérieures que le public pourrait entendre. Une forme de communication intime s'établit dès alors entre les lecteurs et les personnages, et ce bien que ces derniers soient incapables d'échanger entre eux leurs pensées.

De la même façon Alexandra Badea, dans *Pulvérisés*, rejette le dialogue dans le champ de l'impossible, voire de l'utopie. Arnaud Maïsetti a proposé une réflexion sur cette pièce dans le cadre d'une intervention lors du colloque « Entre dialogue et monologue », qui s'est tenu à l'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3), du 2 au 4 mai 2016 :

¹ Fausto Paravidino, *Nature morte dans un fossé* (2002), trad. P. Pizzuti, Paris, L'Arche, 2006, p. 14.

Une préférence pour le monologue, donc : et c'est largement ce que semblent présenter les textes de l'auteure Alexandra Badea. Préférence pour le monologue, ou refus du dialogue ? Difficile de trancher. Ce qui compte, c'est que le monologue (les monologues) qui structure (nt) cette dramaturgie tisse (nt) surtout les contours d'un échange manqué, ou déplacé, et peut-être à venir.

Dans le théâtre d'Alexandra Badea se donne indubitablement à lire comme un refus du dialogue : un refus de la forme du dialogue au profit de monologues de la frontalité qui dialoguent avec leur propre solitude. *Pulvérisés* dresse quatre voix dans quatre villes qui sont autant de destins. À Shanghai, Dakar, Lyon et Bucarest prennent la parole des corps radicalement seuls et absolument solidaires ; ici, une ouvrière chinoise raconte l'usine et l'épuisement physique ; là, un superviseur sénégalais témoigne de l'effroyable escalade productiviste d'un centre d'appels ; ici, un responsable assurance-qualité communique avec sa famille entre deux avions ; ailleurs encore, à Bucarest, une jeune femme ambitieuse narre les humiliations professionnelles qui sont le quotidien d'une lutte acharnée pour gravir les échelons de sa réussite¹.

Les quatre personnages de la pièce habitent en France, au Sénégal, en Chine et en Roumanie. Ils ne se connaissent pas, mais interagissent cependant les uns avec les autres, car ils travaillent au sein d'une même entreprise : leurs destins sont donc inextricablement liés, sans que jamais ils ne se parlent. Arnaud Maïsetti l'a également souligné :

Les individus ne parlent jamais les uns aux autres, non parce qu'ils n'ont rien à se dire, mais parce qu'ils ne partagent pas le même monde, et n'habitent pas à la même heure, dans le même temps².

Pourtant, la pièce n'ignore pas les nouvelles technologies, et met en scène le dialogue par webcam du Responsable Assurance Qualité Sous-traitance, en déplacement professionnel, avec sa femme et son fils, restés en France³. L'éloignement géographique ne saurait donc être considéré comme l'unique cause du non-dialogue entre les personnages de la pièce. Il faut plutôt s'interroger sur ce qu'Arnaud Maïsetti considère comme les différents mondes des personnages. La liste liminaire des personnages permet d'éclairer cet aspect. En effet, les personnages y sont désignés par leurs fonctions au sein de l'entreprise : « Responsable Assurance Qualité Sous-traitance », « Superviseur de Plateau », « Opérateur de fabrication » et « Ingénieur d'étude et développement ». Outre que ces dénominations sont obscures et complexes, elles reflètent la division du travail à l'œuvre dans une grande entreprise multinationale. Les mondes respectifs des personnages seraient ainsi ceux auxquels leur place dans l'entreprise les cantonne.

¹ Arnaud Maïsetti, « Entre monologue et dialogue : les seuils politiques des écritures contemporaines », disponible en ligne <http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1718>, consulté le 30 août 2016.

² Arnaud Maïsetti, *art. cit.*

³ Alexandra Badea, *Pulvérisés, op. cit.*, p. 22.

Le dialogue est devenu périlleux car la rencontre avec l'autre est devenue périlleuse. Comme l'explique Arnaud Maïsetti, le monologue devient un refuge, une occasion pour l'individu de se recentrer sur lui-même :

Chaque monologue de Badea est à la fois une respiration au milieu de l'apnée, et une apnée pour interrompre les flux désolants de notre histoire : chaque prise de parole une manière de scandale dans l'ordre du réel, un arrêt dans le mouvement forcené de la machine, un geste qui voudrait s'arracher de cet ici et maintenant et qui cependant tout à la fois l'incarne.

Ce que Badea formule, théâtralement, c'est l'atomisation de nos individualités et c'est de manière saisissante l'une des contradictions idéologiques de notre monde (occidental). L'individu paraît se dresser comme le noyau du néo-libéralisme marchand et conquérant : la réussite individuelle est plus qu'une valeur, elle est un objectif de réalisation de soi, la publicité s'adresse à nos goûts et à nos envies, elle est de plus en plus ciblée, individualisée. A contrario, la critique du néo-libéralisme pointe les solitudes que ce monde crée, les retourne en égoïsme sauvage, où la concurrence jette chacun les uns contre les autres. Le Darwinisme social semble faire de l'individu un survivant et un vainqueur sur le cadavre ou le corps affaibli d'un vaincu. Tant et si bien que l'individu est une notion qu'ont délaissée les contestataires de l'idéologie libérale : pour une partie de la gauche radicale, l'individu n'est pas l'espace de l'émancipation¹.

Ce qu'Arnaud Maïsetti semble ici regretter, c'est l'opprobre qu'il voit se déverser sur l'individu, et *a contrario* l'éloge dont est l'objet, presque systématiquement, toute initiative collective. Cependant, l'individu que met en scène Alexandra Badea est un individu non seulement séparé de ceux qui l'entourent, mais qui est également lui-même scindé. Ce sentiment vient du fait que les monologues dans *Pulvérisés* ne sont pas écrits à la première mais à la deuxième personne. Ce procédé rend les personnages extérieurs à eux-mêmes. Ils semblent ainsi contempler leurs actions comme si quelqu'un d'autre les accomplissait :

Tu ouvres les yeux
Paupières lourdes
Ton corps glisse sur le drap
Contraction du grand adducteur
Spasmes multiples du triceps
Sécheresse de la muqueuse buccale /
Tu ouvres les yeux et tu les refermes² /

D'acteurs, les personnages deviennent commentateurs et contemplateurs de leurs propres vies. Si la solitude peut s'inscrire dans une démarche salutaire visant à mieux se comprendre, à se retrouver en s'éloignant du monde – en somme, à « cultiver son jardin », comme le conseillait déjà Voltaire dans l'ultime page de *Candide* – les vertus d'une telle séparation de l'individu avec lui-même demeurent incertaines. D'autant qu'il n'est pas ici question d'une capacité à prendre du recul sur soi-même, mais plutôt d'une incapacité à habiter son existence. Vivre en permanence hors de soi-même, se regarder agir sans discontinuer, tient davantage de l'aliénation

¹ Arnaud Maïsetti, *art. cit.*

² Alexandra Badea, *Pulvérisés, op. cit.*, p. 11.

que de l'émancipation. Et ce « tu » qui est la voix des monologues qui forment *Pulvérisés* retentit comme un appel à renouer le dialogue avec soi-même et avec l'autre.

b. L'absence réelle soulignée par la présence virtuelle

Les nouvelles technologies sont régulièrement accusées de contribuer à ce phénomène de solitude collective. Connectés sur internet, les individus n'en seraient que d'autant plus seuls derrière leurs écrans. La problématique de la technologie virtuelle et de ses effets sur le réel apparaît déjà en germe dans *Pulvérisés*, d'Alexandra Badea. En effet dans ce texte, l'un des personnages, le Responsable Assurance Qualité Sous-traitance, dialogue avec des femmes sur internet :

Tu reçois un message.
Tu continues à parler à ta femme en lisant
Message d'angedelanuit05
Andelanuit05 t'invite à regarder sa web caméra
Tu acceptes et tu continues à parler à ta femme¹

Le terme dialogue est en vérité excessif pour qualifier ces messages, qui constituent tout au plus des échanges entre un personnage et une entité dont on peut même douter de l'existence réelle². Alexandra Badea fait à nouveau référence à ce phénomène dans *Je te regarde*, pièce dans laquelle l'un des personnages utilise un système appelé Jazz Connect. Ce système n'a rien de fictif ; il s'agit d'un robot de téléprésence, télécommandé à distance, qui a été développé par l'entreprise française Gostai³ :

Le principe est simple : vous prenez le contrôle à distance de Jazz, qui vous sert d'avatar. A travers lui, vous pouvez vous déplacer, voir, entendre et parler grâce à sa camera, son micro et ses hauts-parleurs intégrés. Depuis votre bureau, il vous suffit de lancer votre navigateur favori et de vous connecter à lui via une interface web intuitive. Vous voyez ce qu'il voit et pouvez le faire se déplacer pour interagir avec les gens qui l'entourent⁴.

Pourtant ce système, qui devrait permettre à l'Utilisateur numéro W 1972-0701-1840-1, ainsi qu'Alexandra Badea désigne son personnage, de communiquer

¹ *Ibid.*, p. 23.

² On sait en effet que certains sites internet dédiés aux rencontres ont recours à des *bots* informatiques, terme forgé par contraction du mot robot, qui désigne des logiciels qui interagissent avec des individus. http://www.lemonde.fr/pixels/article/2016/06/05/la-deuxieme-vie-des-escort-girls-virtuelles-du-site-de-rencontres-ashley-madison_4937447_4408996.html?xtmc=artistes_suissees_bot&xtcr=1, consulté le 5 juin 2016.

³ <http://www.gostai.com/connect/index.html>, consulté le 4 août 2015.

⁴ <http://www.ubiface.com/visioconference-mobile/29-jazz-connect.html>, consulté le 4 août 2015.

avec sa femme à l'autre bout du monde et de se sentir plus proche d'elle, n'est pas suffisant :

Les limites de la technologie me font chier parfois /
La pluie, ton absence, le bug de mon ordinateur me filent le cafard
Alors je sors mon iPhone, j'ouvre MeetMe et je cherche l'endroit le plus aggloméré de la ville
Là où les utilisateurs ouverts à la rencontre géolocalisée en temps réel s'entassent¹

La critique de la technologie opérée ici par Alexandra Badea s'inscrit dans la lignée de celles émises par de nombreux journalistes, philosophes et sociologues, de toutes obédiences², qui n'hésitent pas à dénoncer la place trop importante allouée aux technologies numériques dans nos sociétés occidentales. L'omniprésence des écrans est régulièrement fustigée : ils couperaient les individus de la réalité. Les réseaux sociaux subissent le même sort : ils renforceraient l'isolement des individus, ainsi que leur égocentrisme. Cependant cette défiance envers les nouvelles technologies prend une dimension supplémentaire au théâtre dans la mesure où elle se heurte à la notion de présence. Au-delà de ce que Patrice Pavis appelle une « conception idéaliste, voire mystique du travail du comédien³ », c'est-à-dire de la présence comprise comme aura dégagée, ou non, par les artistes, la question de la présence physique sur scène est au cœur de la problématique théâtrale. Alexandra Badea interroge ainsi la valeur de la présence physique, et par corollaire celle de son palliatif, la présence virtuelle. L'Utilisateur numéro W 1972-0701-1840-1 ne fait plus qu'un avec son avatar, Jazz :

Moi c'est Jazz
Jazz c'est moi
[...]
Jazz avance
Jazz observe
Il te cherche
Je te cherche /
[...]
Jazz avance
J'avance
[...]
Je m'approche de toi
Je m'approche de mon écran
Jazz s'approche de toi
Tu t'approches de Jazz
Tu t'approches de moi⁴ /

¹ Alexandra Badea, *Je te regarde*, op. cit., p. 19.

² Outre les multiples injonctions à « déconnecter », citons par exemple le philosophe Jean-Claude Michéa, qui fustige la « fascination [...] de nos jours, dans le culte d'internet et des “nouvelles technologies” » (Jean-Claude Michéa, *Les Mystères de la gauche*, op. cit., p. 26).

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, op. cit., p. 270.

⁴ Alexandra Badea, *Je te regarde*, op. cit., p. 8-9.

Pour l'auteure, le virtuel demeure insuffisant : il se heurte à des « limites » qui semblent insurmontables, quand bien même la présence virtuelle trouverait un prolongement physique par l'intermédiaire du robot Jazz. C'est donc bien la présence physique et humaine qui apparaît comme l'unique voie pour échapper à la solitude. L'Utilisateur numéro W 1972-0701-1840-1 a recours à un site de rencontre, et dialogue avec une dénommée Lady Heart. Bien que la discussion virtuelle débouche sur une rencontre physique et charnelle, il ne semble finalement en éprouver aucune satisfaction. Dans la suite de la pièce, cette rencontre virtuelle et l'adultère qui en a résulté mèneront finalement à l'éclatement du couple de l'Utilisateur numéro W 1972-0701-1840-1.

Le théâtre d'Alexandra Badea s'érige donc en défenseur de la sociabilité et de l'échange humain, illustrant ainsi ce qu'écrit Isabelle Barbéris dans l'ouvrage *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies* :

La société en réseaux, l'économie de la connaissance et l' "âge de l'accès" présagent d'un avenir où la relation humaine aura disparu sous ses formes anciennes, remplacée par des outils dissimulateurs d'idéologies et par des stratégies de monopolisation du savoir. Les arts vivants, dans leurs formes les plus contradictoires et les plus contrapuntiques, réintroduisent une relation différentielle, de sujet à sujet, là où elle tend à être remplacée par une relation unidimensionnelle de sujet à objet¹.

Le spectacle d'Oriza Hirata *Les Trois Sœurs, version androïde*, présenté au Théâtre de Gennevilliers en 2012, développe également cette thématique du passage d'une relation de sujet à sujet à une relation de sujet à objet. Comme le souligne Julie Sermon dans *Théâtres du XXI^e siècle : commencements* (2012), l'auteur et metteur en scène japonais est « le seul auteur contemporain à avoir écrit pour des robots. En partenariat avec l'université d'Osaka, il a créé deux courtes formes théâtrales associant acteurs de chair et d'os et acteurs robotiques : *Hataraku Watashi (Moi, travailleur)*, présentée en 2009, et *Sayonara (Au revoir)*, présentée en 2010² ». Dans la première de ces pièces, il s'interroge déjà sur les relations entre androïdes et humains :

Oriza Hirata imagine que l'un des deux robots domestiques perd sa motivation ; s'ensuit un débat entre les humains et leurs « domestiques sur le travail, la servitude, l'ennui, la place qui pourrait être celle des Wakamaru au sein de la maison si l'on ne les considérait plus seulement comme des objets fonctionnels, voués à accomplir des tâches répétitives et inintéressantes³.

¹ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains, mythes et idéologies*, op. cit., p. 59.

² Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 122.

³ *Id.*

Dans le deuxième spectacle évoqué par Julie Sermon, *Sayonara*, le metteur en scène utilise « un Geminoïd – soit, un androïde qui est un véritable jumeau, non pas biologique, mais informatique, d’un être humain dont il simule à la perfection l’apparence générale¹ ». Julie Sermon explique que « l’actrice de chair et d’os incarne une jeune fille souffrant d’une maladie incurable, tandis que le Geminoïd féminin incarne, si l’on peut dire, un androïde que les parents ont engagé afin de prendre soin de leur enfant² ». Ce faisant, l’artiste « interroge ce que les notions de vie et de mort peuvent signifier pour les humains et pour les robots³ ».

Les Trois Sœurs, version androïde constitue donc une suite logique dans le travail d’Oriza Hirata. Dans sa réécriture de l’œuvre de Tchekhov, l’artiste japonais a en effet choisi de faire intervenir deux robots sur scène. Mais ces deux robots ont des rôles et des apparences bien distincts. Le premier est une machine de compagnie, qui possède les caractéristiques visuelles classiques du robot : il se déplace grâce à des roulettes, s’exprime d’une voix métallique, et présente finalement une certaine parenté avec des jouets d’enfant ou avec le célèbre R2D2 des films *Star Wars*. Son rôle est simple, il officie tel le majordome de la famille. Sa présence sur scène est déroutante, mais elle tient davantage de la science-fiction, ou plutôt du théâtre d’anticipation, que d’une véritable réflexion sur la valeur de l’humain par rapport à celle des robots. Oriza Hirata déclare ainsi que l’intérêt de recourir à des robots sur scène tient à l’originalité de ce choix :

L’utilisation d’un robot n’a pas beaucoup d’importance. Dans vingt ans, il sera normal de voir des robots sur scène, cela n’a donc pas de sens particulier. Aujourd’hui, s’il faut trouver un sens à cette utilisation, c’est parce que personne dans le monde entier ne l’a fait jusqu’à présent⁴.

Mais une deuxième machine est également présente sur scène, qui revêt les traits d’un humain. Il s’agit donc d’un androïde, que le père des trois sœurs a fabriqué pour remplacer Ikumi, la benjamine disparue. La machine remplace l’humain. Surgit alors une thématique qui se développe à la fois dans les champs éthique et esthétique. Éthiquement, la question est de savoir si l’androïde peut pallier l’absence de la sœur. Esthétiquement, l’androïde remplace la comédienne ; cette substitution fait écho à celle rêvée par Edward Gordon-Craig de l’acteur par la « sur-marionnette » :

¹ *Ibid.*, p. 123.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Feuille de salle du spectacle, entretien avec Hugues Le Tanneur, disponible en ligne <http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/1575/BibleHirata.pdf>, consultée le 25 septembre 2016.

L'acteur disparaîtra, à sa place nous verrons un personnage inanimé, - qui portera si vous le voulez le nom de "Sur-Marionnette" [...] Celle-ci ne rivalisera pas avec la vie, mais ira au-delà ; elle ne figurera pas le corps de chair et d'os, mais le corps en état d'extase, et tandis qu'émanera d'elle un esprit vivant, elle se revêtira d'une beauté de mort¹

Or Oriza Hirita évoque également la mort lorsqu'il évoque son travail sur les robots, en affirmant que « s'il existe une différence visible entre un robot et un être humain, c'est dans la question de la "mort" qu'elle se joue² », sous-entendant qu'un robot ne peut mourir à la différence d'un humain, et que cela a des conséquences qui déterminent leurs existences respectives. Mais la mort est un phénomène plus complexe à appréhender qu'il n'y paraît. Le spectacle d'Oriza Hirata en fait justement la démonstration dans la mesure où l'on apprend au cours de la pièce qu'Ikumi n'est en réalité pas morte. La jeune fille a en effet décidé de rester cloîtrée dans sa chambre. Elle s'est retirée du monde volontairement, coupant tout contact même avec les membres de sa famille. Ce comportement correspond à celui d'un *hikikomori*, une personne souffrant d'une affection relativement fréquente au Japon, qui consiste à vivre en reclus en cherchant à éviter le moindre contact avec le monde extérieur³.

Ikumi n'est certes pas morte, mais elle refuse de vivre sa vie. Quelle différence, alors, entre un androïde et une Ikumi pour ainsi dire lobotomisée ? Mais en choisissant d'évoquer le phénomène *hikikomori*, Oriza Hirata introduit dans son spectacle une problématique davantage sociétale que les questionnements éthique et esthétique précédemment évoqués. En effet, le comportement des *hikikomoris* semble découler de la pression sociale extrêmement forte que subissent les jeunes Japonais, soumis à de lourds impératifs de réussite scolaire. La claustration intervient donc pour éviter d'avoir à assumer leurs responsabilités et échapper à une réalité trop oppressante. La collectivité, qu'elle se manifeste sous la forme globale de la société ou par l'intermédiaire de l'entité familiale plus restreinte, apparaît comme un facteur d'oppression de l'individu. Le refus du groupe au profit de l'affirmation de l'identité de l'individu est ainsi l'une des caractéristiques majeures de l'émergence de l'esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain.

¹ Edward Gordon Craig, *L'Acteur et la surmarionnette* (1907), in *Esthétique théâtrale* (1982), Monique Borie, Martine de Rougemont, Jacques Scherer, Paris, Editions Sedes, 1996, p. 243-245.

² Feuille de salle du spectacle.

³ http://www.lemonde.fr/sciences/article/2012/06/07/des-cas-d-hikikomori-en-france_1714707_1650684.html, consulté le 26 septembre 2016.

c. La choralité dissonante

L'absence de dialogue et la solitude profonde qu'elle engendre sont mises en exergue par l'inscription récurrente de personnages dans un groupe, une collectivité. Lorsque l'on étudie bon nombre de pièces contemporaines, on constate bien vite que ces personnages ne sont jamais véritablement seuls. Cet aspect collectif peut notamment apparaître dans la façon dont sont nommés les personnages, particulièrement s'ils sont numérotés. En effet, le 1 suppose un 2, un 3 voire un 4, *etc.* Dans *Tendre et Cruel*, Martin Crimp présente ainsi « Les trois employées au service d'Amélia : 1. Gouvernante (Rachel) 2. Physiothérapeute (Cathy) 3. Esthéticienne (Nicola¹) ». Si les trois personnages sont encore dotés d'individualités propres, en assurant des fonctions spécifiques et en ayant des noms différents, ils sont néanmoins unis au sein d'un groupe, groupe qui paraît ainsi s'opposer aux autres personnages de la pièce, qui sont présentés seuls. Dans les listes de personnages, lorsqu'elles précèdent encore le début des pièces, ces bataillons de chiffres ou de lettres semblent unir leurs voix dans un « nous » hérité du chœur antique, qui s'opposerait au « je » des personnages singuliers. Pourtant, une telle opposition manichéenne est réductrice : s'il y a bel et bien des tensions, des frictions entre ces deux catégories de personnages, il faut s'interroger sur les liens qui existent néanmoins entre le(s) « je » et le « nous » qui semblent s'affronter sur scène.

Une courte pièce de l'auteur britannique Mark Ravenhill, intitulée *Les Troyennes* (2008), illustre la façon dont le chœur peut s'opposer frontalement à l'unique personnage singulier de la pièce, et révèle simultanément quels peuvent être les liens et les similitudes entre ces deux entités. Ce texte est le premier d'un ensemble de dix-sept pièces ayant pour thématique la guerre et le terrorisme. Le titre fait référence à une pièce d'Euripide, dont le titre est également *Les Troyennes*. Pourtant il serait abusif de parler de réécriture, dans la mesure où les personnages et l'action diffèrent grandement. La structure de la pièce de Mark Ravenhill est simple : un « chœur de Femmes² » prend d'abord la parole, mais celui-ci s'exprime tantôt à l'unisson, tantôt séparément. Si l'auteur ne donne aucune information précise sur les

¹ Martin Crimp, *Tendre et Cruel*, *op. cit.*, p. 10.

² Mark Ravenhill, *Les Troyennes* (2007), trad. M. Goldberg, in Mark Ravenhill, *War and breakfast*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 19.

membres qui composent ce chœur, chacune de ces femmes se présente toutefois en l'espace de quelques lignes, décrivant au public sa vie, sa famille, ses habitudes :

– Je peux parler de moi ? J'ai envie de parler de moi. Tous les matins je me réveille, je prends un fruit, je le mets dans le mixer, et je prépare des smoothies pour ma famille. Ma bonne petite famille. Mon bon compagnon et mon bon garçon. Pour Thomas et Zacharie. Et pourtant vous –
– Et moi. Tous les matins je m'assois avec Marion, ma bonne mère, et nous mangeons des œufs au bacon, avec des pancakes. Un bon repas. Et pourtant vous –
– Mon mari aime sortir de bonne heure pour laver le 4x4. Tous les matins pour laver la... c'est un peu... il lave le 4x4 tous les matins. Peut-être que... Mais bon, c'est une bonne voiture. Nous vivons dans un endroit bien. Une bonne résidence. Tous nos voisins sont des gens bien. Ici, derrière les grilles, nous sommes des gens bien. Les gens que vous¹...

Différentes existences se juxtaposent donc au sein du chœur de femmes composé par Mark Ravenhill. Mais un point semble d'ores et déjà relier ces vies disparates : le bien, la bonté, la justesse dont chacune de ces femmes se targue. La récurrence du champ lexical attaché à ces notions est très forte dès le début de texte, et ne faiblit pas au fur et à mesure que la pièce avance. Ce qui unit ces femmes, c'est qu'elles sont dans le camp du bien, ce qu'elles ne manquent pas d'affirmer clairement : « – Nous sommes – sans l'ombre d'un doute – des gens bien. – Absolument, les gens bien. Les gentils. Les justes² ». Au bien s'oppose donc logiquement le « mal³ », ce qui est « effrayant. Horrifiant. Horrible⁴ », c'est-à-dire le terrorisme, et les auteurs d'actes terroristes.

Le manichéisme de cette partition du monde fait écho à la formule utilisée par l'ancien président des Etats-Unis George W. Bush, qui en janvier 2002 avait, dans une déclaration restée dans les mémoires, dénoncé un « axe du mal » réunissant la Corée du Nord, l'Irak et l'Iran. Mark Ravenhill, par la répétition jusqu'à l'usure de termes appartenant au champ lexical du bien et du mal, moque le simplisme d'une telle séparation binaire du monde : qu'il s'agisse des gens du quartier ou de la nourriture, tout est nécessairement bien dans le camp du bien. L'auteur met ainsi en pièces la théorie du « choc des civilisations », développée par Samuel Huntington en 1998 et souvent utilisée depuis, comme l'explique Bérénice Hamidi-Kim, pour « constater une impossibilité à vivre ensemble à l'échelle internationale et nationale (du fait de l'existence d'une population immigrée), et la référer à des invariants

¹ *Ibid.*, p. 19-20.

² *Ibid.*, p. 21.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

d'ordre non pas politique mais culturels et religieux, l'opposition morale [...] étant sous-tendue par un principe de hiérarchisation entre les civilisations¹ ».

L'omniprésente bonté dont se prévalent les femmes du chœur apparaît finalement à mi-chemin entre le *mentra* et la méthode Coué. Face à ce chœur, le « vous » qui le menace s'incarne sous la forme d'un homme, un kamikaze, qui arrive tardivement dans la pièce. C'est l'unique autre personnage. Entre cet homme seul, incarnation du mal, et ce groupe de femmes revendiquant leur bonté, l'abîme semble insurmontable.

Pourtant, l'antagonisme qui oppose le « nous » au « vous » s'atténue dès lors que ce personnage fait son entrée sur scène. Tandis que le mal était cantonné à une entité abstraite, les femmes du chœur pouvaient s'y adresser, et aisément s'en différencier. Ainsi, l'une d'elle s'adressait en ces termes à un terroriste imaginaire : « Tu n'es pas une personne. Je ne te vois pas comme une personne. Je ne t'ai jamais vu comme une personne. Tu es une bombe. Je te vois là-bas en ce moment, je te vois et je t'entends faire tic-tac, et je ressens de la peur, de la colère, et du dégoût. Voilà ce que je ressens² ».

Mais dès lors qu'« un Homme sort de la foule³ » et affirme « Je suis le kamikaze⁴ », le terroriste acquiert un visage humain, et ne peut plus être évoqué comme une bombe. Il est un homme parmi d'autres, il émerge d'une foule au sein de laquelle il passait jusqu'à présent inaperçu. Il était auparavant possible pour le chœur de dire « Vous êtes notre contraire [...] Vous êtes tellement différents⁵ » ou bien de qualifier le terroriste de « DÉMON⁶ », mais désormais, il apparaît sous les traits d'un homme, et plusieurs similitudes voient le jour entre cet homme et le chœur. En effet, à l'instar d'un kamikaze, les membres du chœur se déclarent « prêts à mourir⁷ ». L'opposition première qui émergeait entre les femmes et le kamikaze s'estompe donc.

Cette réactivation du chœur antique est aussi particulièrement notable dans deux pièces de Martin Crimp, deux réécritures de pièces antiques, *Tendre et cruel*

¹ Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1789*, op. cit., p. 106.

² *Ibid.*, p. 28.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 32.

d'abord, et *Le Reste vous le connaissez par le cinéma*, une réécriture des *Phéniciennes* d'Euripide, qui s'appuie sur le mythe d'Œdipe et d'Antigone. Dans les deux pièces antiques, le chœur est formé par un groupe de femmes, les Trachiniennes dans la première, et les Phéniciennes dans la seconde. Martin Crimp a choisi dans les deux cas de conserver ces présences sous la forme de deux groupes de femmes. Les Trachiniennes deviennent des employées au service d'Amelia – la version contemporaine de Déjanire –, d'abord uniquement désignées par des numéros, mais tout de même dotées de prénoms et de fonctions, alors que la forme que revêtent les Phéniciennes est plus originale, et problématique.

Martin Crimp ajoute en effet, après une liste classique des personnages, comprenant Œdipe, Jocaste, Antigone, *etc.*, qu'il y a également dans la pièce « un certain nombre de FILLES¹ ». Le statut et le nombre de ces filles varient tout au long de la pièce. Elles apparaissent d'abord aux côtés de la Reine Jocaste, et semblent remplir le rôle de souffleuses, suppléant aux caprices de la mémoire de la reine, qui oublie ses répliques. Mais bientôt elles s'émancipent, et paraissent plutôt révéler les pensées qui traversent l'inconscient de Jocaste, en verbalisant des choses qui devraient être tues : « – Jocaste : Mon mari mort – Fille : Je suis libre. – Fille : Je suis libre – dis-le² ». L'influence néfaste de la nébuleuse des « Filles » semble également se manifester lorsqu'elles incitent Ménéécée, le fils de Créon à se sacrifier pour assurer le bien de la cité de Thèbes.

Le nouveau rôle attribué au chœur mérite d'être étudié. Patrice Pavis définit le chœur comme un groupe de « forces (actants) non individualisées et souvent abstraites, représentant des intérêts moraux ou politiques supérieurs³ ». On retrouve bien ici le rôle des Filles dans *Le Reste vous le connaissez par le cinéma*, dans la mesure où, lorsqu'elles incitent Ménéécée à se suicider, elles l'entendent comme un sacrifice utile au bien de la Cité de Thèbes. Néanmoins, dans la pièce, on perçoit davantage l'aspect négatif de ce geste. En effet, le lecteur est plus sujet à l'empathie à l'égard de Créon, dans la mesure où il s'agit d'un personnage doté d'un caractère propre et, sur scène, incarné par un comédien, au contraire du peuple de Thèbes qui reste une entité vague. Une opposition entre les intérêts bas des personnages – Créon

¹ Martin Crimp, *Le Reste vous le connaissez par le cinéma* (2014), trad. P. Djian, Paris, L'Arche, 2015, p. 9.

² *Ibid.*, p. 15

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, « chœur », p. 44-45.

souhaite bien évidemment que son fils reste en vie, « NON PAS MON FILS¹ », s'écrie-t-il – et ceux, nobles, du chœur, voit alors le jour. Cette opposition est dans la lignée de celle établie par Patrice Pavis entre le chœur et les personnages, qui eux seraient de véritables individualités à part entière.

Cependant, si le chœur était auparavant clairement synonyme d'élévation par rapport aux vils intérêts qui agitaient les personnages, les raisons qui motivent les décisions de ce nouvel avatar du chœur contemporain restent floues. Le geste de Ménécée est empreint d'un héroïsme certain, puisqu'il cherche à sauver le peuple et à ramener la paix dans la Cité. Si la finalité de cet acte est noble, son utilité effective reste cependant incertaine. La pièce se termine sans que l'on connaisse le sort qui attend le peuple de Thèbes. Le doute que Martin Crimp insinue ainsi déteint sur l'avatar du chœur antique qu'il propose : si le chœur, sous la forme des « Filles », a bel et bien une influence capitale sur l'action et son déroulement, il est impossible d'émettre un jugement sur la nature positive ou néfaste de cette influence. L'image positive du groupe, caution de préservation d'intérêts supérieurs à ceux des simples individus, s'est donc brouillée. Impossible désormais de faire confiance au groupe, à la majorité, pour défendre les intérêts de la cité.

Ce faisant, c'est également l'image du chœur comme « spectateur idéal », une idée, comme l'explique Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*, développée par Schlegel, qui est mise à mal. Nietzsche rapporte en effet que Schlegel « tend à faire du chœur la substance, si l'on veut, ou le condensé de la foule spectatrice, – c'est-à-dire le “spectateur idéal”² ». Dans la pièce de Martin Crimp, les « Filles » réagissent à l'action, comme pourraient le faire des spectateurs. Elles s'exclament, après un discours de Polynice : « – Une fille : On a adoré ! – Une fille : On a adoré ! Formidable³ ! ». Pourtant ce rôle de spectateur est remis en cause par les multiples interventions des « Filles », dont les répliques précèdent souvent celles des autres personnages, telles des souffleuses prêtes à aider les comédiens au moindre trou de mémoire : « – La Gardienne : J'attends depuis un moment. *Antigone prend un air gêné, ne dit rien.* J'ai dit j'attends depuis un moment. – Antigone : Je suis censée dire quoi ? – Une fille : Tu m'as fait peur. – Antigone : Quoi ? – Une fille : Tu m'as fait

¹ Martin Crimp, *Le Reste vous le connaissez par le cinéma*, op. cit., p. 58.

² Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 52.

³ *Ibid.*, p. 38.

peur. – Antigone : Tu m’as fait peur¹ ». La fonction et l’influence de ce chœur de « Filles » restent donc troubles.

La voix du chœur est d’ailleurs diffractée. Dans la scène 12, le texte de la pièce se répartit en trois colonnes², ce qui démontre bien que nous sommes en présence de trois voix qui se superposent. Pourtant, le chœur reste uni, et aucune des « Filles » ne parvient à accéder à l’individualité, puisque les répliques ne sont pas attribuées à des personnages spécifiques. Si l’union semble impossible, il ne paraît pas plus aisé de se construire en tant qu’individu. La trajectoire suivie par le chœur des « Filles » rejoint la trajectoire historique du chœur antique. Patrice Pavis lie en effet le chœur à l’émergence de la tragédie : « c’est du chœur [...] que la tragédie grecque serait née : c’est dire l’importance de ce groupe d’hommes qui donna petit à petit forme à des personnages individualisés³ ». Historiquement, le chœur s’est donc scindé en une multitude de personnages, et cette scission menace le chœur imaginé par Martin Crimp.

Michel Corvin dans son essai *L’Homme en trop, l’abhumanisme dans le théâtre contemporain* (2014), étudie ce type de chœur à la voix diffractée : « Le chœur n’intéresse mon propos que s’il ne parle pas à l’unisson⁴ », écrit-il :

Ce chœur nouveau distribue ses voix à de multiples intervenants qui, ayant tous sémantiquement la même chose à dire, n’existent plus en tant qu’individus et encore moins en tant que personnages, mais imposent leur présence par leur tour de parole et seulement comme porte-voix⁵.

Le chœur unifié, comme le dialogue, est devenu une utopie.

Lorsqu’il est présent et qu’il s’exprime sur scène, il semble incongru. Ainsi dans les premiers épisodes de son feuilleton théâtral *Une faille*, le metteur en scène Mathieu Bauer faisait intervenir sur scène un chœur qui s’exprimait à l’unisson, mais celui-ci a rapidement disparu dans les épisodes suivants. Ce chœur, constitué par un groupe d’amateurs issus de la ville où avait lieu la représentation, portait une parole ouvertement politique, et était construit explicitement en référence aux mouvements

¹ *Ibid.*, p. 19.

² *Ibid.*, p. 73.

³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, « chœur », p. 44-45.

⁴ Michel Corvin, *L’Homme en trop, l’abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014, p. 280.

⁵ *Id.*

des Indignés. S'il était donc désireux de protéger ce qui pourrait s'apparenter à des « intérêts supérieurs », conformément au chœur antique, il ne constituait pas, au contraire de l'explication que donne Nietzsche de la conception de Schiller, « un mur vivant dont s'entoure la tragédie pour s'isoler totalement du monde réel et, par là, préserver son espace idéal et sa liberté poétique¹ », mais bien au contraire, une incursion du réel sur scène.

La suppression de ce chœur dans les épisodes suivants du feuilleton théâtral créé par Mathieu Bauer peut donc être interprétée de différentes manières. La complexité d'un tel dispositif, exigeant de préparer et de réunir plusieurs soirs de suite un même groupe d'amateurs, peut expliquer cette disparition. Néanmoins, cette explication pragmatique ne saurait être suffisante. Il faut donc envisager la possibilité que le chœur ait disparu comme disparaît d'une série télévisée, modèle sur lequel se sont appuyés Mathieu Bauer et son équipe lors de la conception d'*Une Faille*, un personnage qui ne plaît pas au public, car la communauté n'est plus envisageable autrement que comme un agrégat d'individus ayant des intérêts convergents.

2. La difficulté de construire une identité

La disparition de la possibilité pour les personnages de se constituer en tant que sujets entraîne mécaniquement une remise en cause de leur capacité d'action. Si le « je » n'est plus qu'une enveloppe vide, interchangeable, il ne peut plus agir en tant que tel — et d'ailleurs, pourquoi le ferait-il, dans la mesure où il semble flotter en dehors de la vie ? Le lien qui unit la construction de l'identité du sujet et sa capacité à agir était évoqué par Brecht dans *Homme pour homme* dès 1926. L'identité du personnage principal, Galy Gay, est déjà fragilisée, puisqu'il se transforme, change de nom, de métier et de caractère en prenant la place du soldat Jeraiah Jip. Alors que Galy Gay est un modeste « porteur qui ne boit pas, fume très peu et n'a presque pas de passions, [...] d'un naturel tendre² », en endossant le costume de Jeraiah Jip, il absorbe également ses traits de caractère, à commencer par son penchant pour la

¹ Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, op. cit., p. 54.

² Bertolt Brecht, *Homme pour homme* (1953), trad. B. Chartreux, E. Spreng et J.-P. Vincent, Paris, L'Arche, 1999, p. 11.

bouteille : « voyez-vous, je bois maintenant un verre de whisky comme de l'eau¹ ». Il n'est déjà littéralement plus lui-même :

Leokadja *apporte un cocktail à Galy Gay*. Ne nous sommes-nous pas déjà vus aujourd'hui ?

Galy Gay *fait non de la tête*.

Leokadja. Vous ne vous appelez pas Galy Gay ?

Galy Gay *fait non de la tête*.

Leokadja. Vous n'êtes pas l'homme qui a porté mon panier de concombres ?

Galy Gay. Non, ce n'est pas moi².

Mais si Galy Gay devient Jeraiah Jip au cours de la pièce, il n'est cependant pas dépourvu d'identité, dans la mesure où il échange une identité, un caractère pour un autre. Ainsi l'action peut continuer, pour le meilleur et pour le pire. La pièce, dans sa version de 1926, se termine par l'injonction de Galy Gay :

Polly. Polly Baker.

Jesse. Jesse Mahoney.

Uria. Uria Shelley.

Galy Gay. Jeraiah Jip. Marche !

Les quatre sortent pendant qu'on chante le Chant d'Homme pour Homme.

Polly par dessus son épaule. Pour finir il nous fera tous décapiter³ !

Ce jeu autour de l'identité des personnages s'est prolongé dans la seconde moitié du XX^e siècle. Des personnages de moins en moins identifiables, sans fonction sociale, sans nom, souvent désignés par de simples chiffres ou lettres, parfois même sans utilité dramatique, ont vu le jour. Robert Abirached écrivait, en 1958, dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, que « le personnage de théâtre présente un contour psychologique qui lui dicte son comportement et lui assure la cohésion nécessaire à sa crédibilité⁴ ».

A l'instar du personnage de roman, le personnage du théâtre bourgeois commence par recevoir, à partir des années 1760, toute une panoplie de déterminations propres à authentifier dès l'abord son appartenance à la réalité sociale et historique, mais aussi à le situer au milieu de la société comme un individu. On va pouvoir désormais, et de plus en plus, établir l'état civil, la biographie, le degré d'éducation, le physique, le costume et le comportement du personnage, préalablement à son incarnation dans l'actualité scénique⁵.

Mais ce type de personnage semble avoir été délaissé par toute une partie du théâtre contemporain, dans lequel les indications données par les auteurs sont floues : ils précisent, parfois, le nom, l'âge ou la fonction des personnages, mais ces précisions sont si minces qu'on ne peut plus déterminer leur « état civil », pour reprendre l'expression utilisée par Robert Abirached. Cette réticence à construire des

¹ *Ibid.*, p. 28

² *Ibid.*, p. 29

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, *op. cit.*, p. 34.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

personnages dotés d'une véritable identité se manifeste notamment dans les pièces de Beckett. Le personnage beckettien est en effet dénué de psychologie et d'attributs sociaux : dans *Fin de partie* (1957) par exemple, Clov et Hamm évoluent complètement hors du monde. Ils ne disposent d'aucune caractéristique qui permettrait de les situer dans une société comme des individus.

Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon ont proposé, dans *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, le terme de « figure » pour nommer ce type de personnages aux contours flous, manifestement dénués de moi, incapables d'exprimer ce qu'ils sont réellement à la première personne du singulier. Pour les auteurs, ce terme a l'avantage de renvoyer à la fois au champ sémantique du visible – la figure, c'est « une forme envisagée de l'extérieur », – et à celui de la technique – on parle de figure de style, de rhétorique, mais aussi de figures acrobatique, ce qui met en avant la question du corps, de sa flexibilité, de sa maniabilité¹.

Cette flexibilité se manifeste notamment dans la construction de l'identité des personnages. Certes, l'évolution et les fluctuations des personnages sont depuis longtemps constitutifs de l'œuvre. Cependant, ces changements contribuaient à la formation du caractère des personnages, caractère lui-même constitutif de l'identité. Les personnages contemporains connaissent désormais, plus que des évolutions, de véritables transformations qui les bouleversent en profondeur, et les rendent méconnaissables au fil des pièces. L'identité est ainsi elle aussi soumise à ce nouvel impératif de flexibilité.

a. L'identité fluctuante

Alexandra Badea a choisi de ne plus faire intervenir de personnages à proprement parler dans le livre qui réunit trois courtes pièces, *Contrôle d'identité, Mode d'emploi, Burnout*, paru en 2009. Ce n'est pas seulement la traditionnelle liste qui présente les personnages qui a disparu, mais bien les personnages eux-mêmes. Il devient impossible d'attribuer les répliques. Lorsque dialogue il y a, il se produit entre

¹ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, op. cit.*, p. 11.

deux figures indistinctes. A peine apprend-on, au détour d'une phrase, le nom et le prénom de l'individu central de l'histoire de *Contrôle d'identité*. Il est symptomatique que la figure principale, un certain Erol Karac, sans papier dont la demande d'asile politique est rejetée par erreur, ne soit pas présenté au début de la pièce. Son identité demeure mystérieuse. Son pays d'origine, auquel il est plusieurs fois fait référence, n'est jamais explicitement nommé. *Le Contrôle d'identité* est donc ici polysémique : il s'agit à la fois du contrôle effectué par les forces de l'ordre, qu'il tente d'éviter puisqu'il n'a pas de papiers, mais auquel il est finalement obligé de se soumettre, mais c'est aussi la question du contrôle de ce qui fait son identité qui est posée. Erol Karac n'a pas de papiers, mais il n'a pas plus de famille, d'ami ou de métier. Il n'a plus non plus de pays : « Tout pour la patrie. Mais quelle patrie¹ ? » s'interroge-t-il.

Sans identité fixe, le personnage est également dénué de racines ; en résulte une certaine forme de légèreté, voire d'insouciance. Le cas du personnage principal de *Contrôle d'identité* est éloquent : alors qu'il renie ses racines et se détache de son pays d'origine, Erol Karac refuse de se lier à une femme uniquement pour obtenir des papiers. Il reste ainsi seul mais libre de tout attachement, rêvant de vivre une forme d'existence légère – ce n'est sans doute pas un hasard si Erol Karac est le quasi anagramme de caracoler. Pourtant le personnage piétine, n'avance pas, et se retrouve en prison. Dans une situation bloquée, il ne peut plus agir. Son incapacité à agir avait déjà été soulignée auparavant : il n'avait « pas le choix² », comme il le répète plusieurs fois. Seul et sans attache, l'individu serait donc démuni, et voué à « fonce[r] dans le mur³ ».

L'identité perd donc son caractère inaltérable. Comme l'écrivent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, « des personnages donnent parfois l'impression de changer d'identité, d'être porteurs d'identités multiples ou très ouvertes⁴ ». Ainsi, dans *Perplexe* (2010), Marius Von Mayenburg joue avec les différents rôles qui peuvent être successivement attribués à un même personnage. Les relations entre Eva, Judith,

¹ Alexandra Badea, *Contrôle d'identité, Mode d'emploi, Burnout*, Paris, L'Arche, 2009, p. 15.

² *Ibid.*, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 38.

⁴ Jean-Pierre Ryngaert, Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition, op. cit.*, p. 19.

Robert et Sebastian, les quatre personnages de la pièce, ne cessent ainsi d'évoluer : tantôt Eva et Robert forment un couple qui prête son appartement à Judith et Sebastian durant ses vacances, tantôt Robert est « un enfant d'environ huit ans¹ », le fils de Sebastian et Judith, et Eva la jeune fille au pair qui s'occupe de lui. Puis Robert devient le fils d'Eva et Sebastian. Les quatre personnages présents sur scène continuent ainsi à échanger leurs rôles tout au long de la pièce, jusqu'à ne plus savoir ce qu'ils jouent : « – Eva : Vous savez ce que vous êtes ? – Judith : Moi ? Aucune idée, je n'ai aucune idée de ce que je suis² ». Marius Von Mayenburg joue ici sur l'absurde, en défiant toute logique quant au devenir des personnages qu'il crée. Mais souvent, les parcours des personnages de théâtre contemporains révèlent la difficulté et la complexité qu'il peut y avoir à construire son identité, particulièrement dans le monde actuel.

a.1. Parcours de personnage 1 : L'Abattage rituel de Gorge Mastromas

Au lieu de constituer un repère auquel le personnage peut revenir, l'identité du personnage fluctue désormais tout au long de son parcours. *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas* (2013), une pièce de Dennis Kelly, évoque également la question de la construction de l'identité. L'auteur choisit pour cela de présenter la vie de son héros depuis sa conception jusqu'à ce qui s'apparente à son « abattage ». Au début du texte, dans une sorte de prologue qui, sur le ton du conte, relate les premières années du personnage principal de la pièce, plusieurs anecdotes sont successivement rapportées et mettent en évidence des moments de la jeunesse de Gorge Mastromas, durant lesquels celui-ci a été confronté à des dilemmes moraux : rester ou non fidèle à un ami devenu la risée de tous, ou profiter de l'ébriété de la plus belle fille du lycée alors même qu'il s'était engagé auprès d'une autre.

Il n'importe qu'à chaque fois que Gorge devait faire face à une décision/opportunité il penchait vers la morale, en dépit du fait que généralement ça finissait toujours par l'emmener vers du pire.

- Il trouva un portefeuille rempli de cash, qu'il restitua immédiatement, et pour lequel il fut immédiatement accusé de vol.

- En cinquième, il dit à un tyran de la cour de récré de ne pas faire du mal à un plus petit que lui et fut battu à mort, humilié devant le collège entier³

¹ Marius Von Mayenburg, *Perplexe* (2010), trad. H. Mauler et R. Zahnd, Paris, L'Arche, 2012, p. 26.

² *Ibid.*, p. 37.

³ Dennis Kelly, *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas* (2013), trad. G. Watkins, Paris, L'Arche, 2014, p. 19.

Une question revient alors régulièrement concernant les agissements de Gorge, que nous pose directement le narrateur : « Bonté ou lâcheté¹ ? ». Autrement dit, les comportements de Gorge face aux dilemmes de son existence ont-ils été dictés par le refus d'outrepasser son éthique, ou par la crainte de faire des choix qu'il pourrait ensuite regretter, la peur d'en assumer les responsabilités ? Cette interrogation fait écho aux termes qu'utilise Dominique Lecourt dans *L'Égoïsme, faut-il vraiment penser aux autres ?* (2015), pour résumer la pensée de la philosophe américaine Ayn Rand : « Mais qu'est-ce au juste que l'altruisme ? Rien de vraiment noble. Puisque c'est une morale de lâches qui s'en remettent de leurs responsabilités à la société² ». La référence aux idées d'Ayn Rand est d'autant plus nécessaire que Dennis Kelly évoque cette auteure dans le prologue de sa pièce, la citant parmi les philosophes lus par le jeune Gorge Mastromas, aux côtés de Marx, Engels, Orwell et Popper³. Cependant la suite de la pièce semble montrer que Gorge Mastromas a davantage été réceptif aux idées de la philosophe américaine qu'à celles de ces derniers.

La vie de Gorge Mastromas, et l'action de la pièce, peuvent en effet se résumer à une succession de choix. Si l'altruisme a guidé sa jeunesse, il choisit pourtant de prendre une voie toute différente lorsqu'il débute sa vie professionnelle, et trahit son patron en se ralliant au discours que lui tient A, une femme d'affaires venue racheter l'entreprise :

L'existence n'est pas ce que vous avez cru qu'elle était jusqu'à présent. Elle n'est pas juste, elle n'est pas gentille, elle n'est pas... La majorité de l'univers est si froide qu'elle gèlerait l'eau qui se trouve dans vos yeux en un instant.

[...]

Mais une petite, minuscule poignée d'entre nous, une fraction infime, appelons ça la résistance, soyons romantique, une fraction minuscule de la population sait ce qu'est la vraie nature de la vie. Ils sont riches et puissants et possèdent tout parce qu'ils feront n'importe quoi. Le reste du monde est du bétail à leurs yeux, des animaux qu'on doit parquer, et parfois chasser. Nous sommes une société secrète. Nous n'avons pas de poignées de mains, nous n'avons pas de réunions, nous ne mettons pas de costumes ridicules les soirs de pleine lune, mais nous existons, et nous nous connaissons, et quand nous nous rencontrons, nous sourions, et nous nous disons les uns aux autres « Regardez ces idiots. Regardez ces crétins. Pourquoi sont-ils si bêtes ? Pourquoi ils ne prennent pas ce qu'ils veulent vraiment, comme nous⁴ ? ».

¹ *Ibid.*, pp. 17, 20, 25, 30 et 31.

² Dominique Lecourt, *L'Égoïsme, faut-il vraiment penser aux autres*, Paris, Editions Autrement, coll. Les Grands Mots, 2015, p. 127.

³ Dennis Kelly, *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas*, *op. cit.*, p. 19.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

Dès lors, le mensonge devient la pierre angulaire de la vie de Mastromas. Dennis Kelly relate ainsi comment, en faisant des choix de plus en plus durs, de plus en plus cyniques, Mastromas devient l'un des hommes les plus puissants de la planète, allant jusqu'à choisir son identité et son histoire. Il décide en effet de mentir à Louisa, dont il est éperdument amoureux. Il se renseigne sur ses failles, ses faiblesses, en achetant des informations auprès de son psychiatre. Gorge Mastromas va jusqu'à réécrire littéralement sa propre histoire en publiant des mémoires sous le titre « Non, Papa, s'il te plaît, non¹ », relatant un prétendu inceste dont il aurait été victime. Le cynisme de l'individu ne semble pas avoir de limite, mais ce nouveau mensonge à propos de son passé achève la transformation de son identité. En s'inventant un père incestueux, il renie son enfance, ses racines, et par là son identité première.

Cette affabulation a pour conséquence de brouiller Gorge Mastromas avec son frère, unique membre de sa famille encore vivant, qui lui reproche de souiller la mémoire de leurs parents : « Tu as détruit mon enfance. Tu en as fait quelque chose de sale. Tu as sali mon père² ». Mais surtout, ce mensonge sur leurs origines finit de perdre les identités respectives de deux hommes, qui se font face tels deux inconnus, ou presque. Le frère de Gorge s'appelait Larne, mais il a changé de prénom, et se fait dorénavant appeler Gel. Celui-ci trouve que Gorge a « l'air différent [...] Complètement différent³ ». Chacun affirme à l'autre, à plusieurs reprises « Tu es mon frère⁴ », tentant ainsi de se convaincre mutuellement que le lien fraternel qui les unissait existe toujours. Ce lien se révèle pourtant rapidement brisé. « Tu ne me connais pas⁵ » assène Gel à son frère. Et tandis que le dernier point commun entre Gorge et Gel semble être la consonne qui débute leur prénom, Gorge tue de sang froid son frère et « envelopp[e] le cadavre de [son] frère dans une bâche en plastique⁶ ».

Gorge Mastromas n'est donc plus un frère. En rentrant, il retrouve sa femme prête à le quitter, après avoir découvert son mensonge, et perd ainsi son statut d'époux. La fin de la pièce de Dennis Kelly met encore une fois son identité en jeu lorsqu'entre en scène un jeune homme appelé Pete, que Gorge accueille

¹ *Ibid.*, p. 74.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 77.

⁴ *Ibid.*, p. 79, 80, 81, 85.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

dubitativement : « Ils me disent que vous êtes une espèce d'activiste politique. Ils me disent qu'on a un lien de parenté. Mais pour être honnête je trouve ce deuxième attribut difficile à croire en vous regardant. Je vois rien de moi en vous¹ ». Gorge pense avoir affaire à un « cousin éloigné² », à un vague parent, mais Pete s'avère être son petit-fils. La mère de celui-ci, la fille de Gorge, dont il ignorait l'existence, est morte depuis peu. Le statut de père lui échappe donc, comme celui de grand-père, lorsque Pete le quitte finalement, en lui précisant qu'il ne reviendra « probablement pas³ ».

Le destin de Gorge Mastromas semble être celui d'un homme qui n'a eu de cesse de se perdre. En brouillant tous les repères auxquels il pouvait s'accrocher, en reniant puis en perdant tout ce qui pouvait le définir, dans l'unique but de réussir ; un mot dont la définition se révèle trouble à ses yeux. Gorge vit en effet en reclus, loin des hommes, « loin de tout, dans cette saleté, sans contact humain⁴ ». Il tient un discours cynique et désabusé sur le monde, affirmant à Pete avoir « honte de la race humaine⁵ », et lui explique :

Pourquoi je me suis retiré du monde, tu me demandes pourquoi je me suis retiré du monde, laisse-moi te décrire quelque chose. Tu sais quand vient le printemps, et qu'on voit les bourgeons, et que l'air sent toutes ces odeurs incroyables après toutes ces odeurs d'hiver auxquelles on s'était tellement habitué qu'on ne savait même plus qu'elles étaient là, et on ressent enfin chaque chose comme si elle existait pour la première fois. Tu reconnais les choses dont je te parle ?

Toujours pas de réponse.

Eh bien, tout ça, c'est bidon. C'est un piège, rien de tout ça n'est vrai, rien. Rien n'est nouveau, rien n'est frais, ça arrive depuis des centaines de millions d'années, tous les ans, et tous les ans, ça fait semblant d'être nouveau, ça nous trompe tous, même les connards d'animaux. Et toutes ces choses en quoi tu crois, cette nouveauté que tu vois naître et renaître au monde, rien de tout ça n'est vrai. Rien de tout ça n'a d'importance. Ça a toujours existé et ça s'est toujours passé comme ça des centaines et des centaines de fois. Tu n'es pas différent⁶.

Après cette diatribe, l'identité de Mastromas devient plus floue encore, puisqu'il ne peut plus être réduit à un vil menteur qui se joue des autres sans vergogne. Même lorsqu'il affirme être « membre d'une société secrète⁷ », son petit-fils lui rétorque que « ça ne [l]'intéresse pas du tout⁸ ». Le cynisme, qui fut sa force, semble désormais le ronger. Pete ne sait plus qui il a en face de lui :

¹ *Ibid.*, p. 94.

² *Ibid.*, p. 96.

³ *Ibid.*, p. 103.

⁴ *Ibid.*, p. 99.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁸ *Id.*

C'est une drôle d'expérience pour moi [dit-il]. Ce n'est définitivement pas ce à quoi je m'attendais. Tu n'es pas celui à qui je m'attendais. Je m'attendais à haïr quelqu'un. Tu n'es pas cette personne là. Et tout cela, là, je ne m'attendais pas à tout ça. [...] Quand je te regarde, je ne vois pas de monstre. C'est bien pire que ça. Je vois un sacrifice. Tu as été sacrifié. Ta vie entière a été une sorte de sacrifice de quelque chose de ... dégueulasse, de faux. Et je sais qu'au fond de toi tu as hurlé et pleuré et supplié, en te demandant comment tu as pu, putain, te laisser piéger à l'intérieur de toi-même¹.

Plus aucun mot ne peut définir Gorge Mastromas. Il n'a plus de famille, il n'a plus de statut social, il ne peut plus non plus être défini sur un plan moral, ni monstre, ni héros. Pete ne le considère pas comme un sujet, mais plutôt comme un objet, qui a été « sacrifié ». L'emploi d'une forme passive, conjuguée au passé, achève *L'Abattage* du personnage principal.

a.2. Parcours de personnage 2 : *Le Fils de Job* dans *La Boucherie de Job*

La Boucherie de Job, de Fausto Paravidino, relate également l'itinéraire d'un personnage de son enfance à l'âge adulte, qui voit son identité remise en cause par le parcours qu'il choisit de suivre. La vie de Job et sa réussite en tant que boucher sont brièvement résumées dans la scène de pantomime qui suit immédiatement le prologue de la pièce : partant de presque rien, celui-ci commence à vendre un poulet en arrivant en ville, après avoir quitté ses parents. Les acheteurs se pressent devant lui, son affaire devient florissante, il rencontre celle qui deviendra sa femme, ensemble ils achètent une maison, et font deux beaux enfants, un Fils et une Fille. La séquence se clôt sur une photo de famille, et le récit de cette vie aura pris moins d'une page². L'action se concentre donc sur la seconde partie de la vie de Job, et sur le devenir de son Fils aîné. Le lecteur voit ainsi se dessiner deux destins qui se croisent, celui du père qui s'achève, et celui du Fils qui prend forme.

Ce dernier a, pour suivre ses études, quitté le foyer familial. Il est parti vivre à Boston³ – un lieu que l'on devine assez éloigné du domicile de ses parents, puisque lorsqu'il revient par surprise, son père est étonné qu'il ait parcouru « toute cette route⁴ ». Cet éloignement semble ouvrir une première brèche dans l'identité du

¹ *Ibid.*, p. 102-103.

² Fausto Paravidino, *La Boucherie de Job*, *op. cit.*, p. 12-13.

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ *Id.*

Fils : lors de son retour, il est d'abord « une ombre¹ », « un jeune gars² » qui effraie presque Job de prime abord. Le retour du Fils a des motivations bien précises. La boucherie familiale va mal. Job consent à reconnaître qu'il traverse « quelques difficultés³ », avec un mélange de pudeur et de fierté.

Mais ce retour du Fils, dont le prénom n'est jamais précisé – comme ceux de tous les personnages de la pièce, à l'exception de Job – a d'abord pour effet d'affirmer son identité face à son père, dans ce qui ressemble à un combat d'egos empreint de marques de virilité, comme en atteste la façon dont se termine le dîner familial : « Job a conservé une autre bouteille, une liqueur, le Fils n'en veut pas, mais le père veut absolument qu'ils jouent à en boire, comme de vrais hommes, sa femme ne boit pas de liqueur. Les deux hommes boivent⁴ ». Déjà les deux hommes ne semblent pas souhaiter jouer le duel sur le même terrain, puisque le Fils n'est guère enclin à faire étalage de sa supériorité en buvant un verre d'alcool fort. Il obtempère cependant. De fait, ce critère, quelque peu primaire, est dépassé lorsque la Mère tente de faire accepter à son époux la nouvelle prédominance de leur Fils :

Je sais qu'il te manque ce temps
Où il te demandait la permission
D'être quoi que ce soit
Où il te demandait de l'argent
Pour ses désirs,
Et toi tu disais oui ou pas
Et tu te sentais fort et probe.
Mais on ne revient guère sur ses pas.
Maintenant ton fils est plus grand que toi et moi⁵.

L'impression de décalage qui naît entre les deux hommes prend de l'ampleur dans la suite du texte. Pour Job, le livre des comptes de la boucherie n'est que « le livre des nombres⁶ » alors que l'auteur le désigne, dans ses didascalies, sous la pompeuse appellation de « livre des connaissances⁷ ». Ce qui n'était pour Job qu'une suite de chiffres est devenu une source indiscutable du savoir. L'affirmation de l'identité du Fils semble donc se faire au détriment de Job. Le premier apparaît

¹ *Ibid.*, p. 23.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 30.

comme contemporain, ancré dans son époque ; le second, au contraire, paraît dépassé par le monde qui l'entoure, désuet.

Le Fils prend donc l'ascendant sur le père : ce dernier répète désormais ce que dit son Fils (« Dans quelques mois nous serons tous attendris pas les doutes de cette nuit¹ »), telle une leçon qu'on lui aurait apprise. Job est déstabilisé par ce bouleversement des rôles : « Allez-vous cesser de m'appeler papa ? Aujourd'hui qu'est-ce qui vous prend ? Ne vois-tu pas que je ne suis plus rien² ? ». Son identité se dissout à mesure que celle de son fils émerge. La prise de distance, physique et mentale, du Fils par rapport à son père, ne saurait toutefois suffire à affirmer son identité propre. En effet, celle-ci est menacée par le personnage du Garçon Boucher, l'employé de Job, amoureux de la Fille, qui fait dorénavant partie de la famille, comme l'affirme la mère au Fils : « il est des nôtres, maintenant, comme toi³ ». La singularité du Fils s'en trouve mise en danger, aussi préfère-t-il évoquer sur une tonalité ironique le « nouveau frère⁴ » qui est le sien.

Cependant l'identité du Fils se distingue surtout par les choix qu'il fait. Les décisions qu'il prend, nul autre ne semble être capable de les prendre. C'est lui qui insiste sur la nécessité absolue de « licencier [le] brave employé⁵ » qu'est le Garçon Boucher, et qui ne change pas d'avis lorsqu'il apprend l'importance que celui-ci a pour la famille. Le Fils expose clairement sa vision du monde :

Le monde n'aime pas les indécis
[...]
le vrai crime n'est pas de choisir le mal
c'est ne de pas savoir choisir,
c'est le « qu'importe tout se vaut ».
Je ne commettrai pas ce délit.
Je décide, maintenant,
et si je change d'avis
ce ne sera que pour aller de l'avant
et non pour revenir sur mes pas⁶.

Le Fils va jusqu'à décider de parier sur la faillite de la boucherie de son père, ce qui fera sa fortune. Après la mort de sa Femme, l'identité de Job est perdue. Il n'est plus boucher, plus patron, plus époux, même plus père de deux enfants qui lui ont

¹ *Ibid.*, p. 33 et 34.

² *Ibid.*, p. 50.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

échappé, dans la trahison et le cynisme pour l'un, dans la folie pour l'autre, puisque la Fille, à la suite d'une crise d'épilepsie, ne reconnaît plus personne. « Je ne suis plus qu'un petit vieux [...] Je ne suis rien du tout, juste fatigué¹ », conclut Job. Ne sachant plus quelle est sa place au sein de sa famille, il décide de partir, avec sa Fille qui le suit, telle Antigone refusant de laisser son père Œdipe partir seul sur la route.

La référence au mythe d'Œdipe ne tient pas de la simple anecdote. En effet, l'idée de reconnaissance est centrale dans le mythe d'Œdipe, puisque c'est lorsque le roi est reconnu comme étant le fils de Jocaste que la pièce de Sophocle *Œdipe Roi* connaît un retournement. Aristote en fait l'un des ressorts essentiels de la tragédie dans la *Poétique* :

La reconnaissance, comme d'ailleurs le nom l'indique, est un passage de l'ignorance à la connaissance, amenant un passage ou bien de la haine à l'amitié, ou bien de l'amitié à la haine chez les personnages destinés au bonheur ou au malheur. La plus belle reconnaissance est celle qui est accompagnée de péripétie, par exemple celle qu'on a dans *Œdipe*².

Mais en l'occurrence, la reconnaissance n'a pas lieu :

Job - Qui est là ?
Le Fils - C'est moi, papa.
Job - Je ne suis plus un père...
Le Fils - Mais c'est moi, ton fils.
Job - Pourquoi m'appellez-vous « papa »,
Puisque je ne le suis plus ?
[...]
Le Fils - Papa, me reconnais-tu ?
[...]
Job - Et toi me reconnais-tu ?
Que reconnais-tu ?
Je suis celui qui a fait faillite³.

La reconnaissance est pourtant un élément dramaturgique traditionnel, comme l'explique Patrice Pavis : « En dramaturgie classique, il arrive fréquemment qu'un personnage soit reconnu par un autre, ce qui dénoue le conflit en le désamorçant (cas de la comédie) ou en le concluant tragiquement ou magiquement (grâce au *deus ex machina*⁴) ». Et c'est bien une conclusion magique, ou plus exactement miraculeuse, que choisit Fausto Paravidino, en concluant sa pièce sur un coup de théâtre. En effet, dans les dernières pages de la pièce, Job trouve Dieu, alors même qu'il n'était pas croyant jusque-là :

Job - J'ai trouvé Dieu

¹ *Ibid.*, p. 71.

² Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 97.

³ Fausto Paravidino, *La Boucherie de Job*, *op. cit.*, p. 106.

⁴ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *op. cit.*, « Reconnaissance », p. 296.

[...]
Le Fils - Papa pourquoi me parles-tu de Dieu ?
Tu n'y as jamais cru¹.

L'unique scène du troisième et dernier acte de la pièce scelle ainsi les retrouvailles entre les membres de la famille. La Fille recouvre la mémoire, et reconnaît le Garçon Boucher, la Mère revient sur scène, telle une apparition divine. Le Fils reste à jamais sans prénom, condamné à n'être que le fils de Job, et résume lui-même son parcours en avouant à son père : « Je t'ai haï parce que je devais comprendre qui j'étais² ». La dernière réplique revient finalement à Job. La tragédie se termine bien, *in extremis*, car comme le dit le Fils, « [Job] a choisi la tragédie. Pour ne pas voir le drame³ ».

Les deux exemples étudiés permettent de mettre en lumière le caractère volatil de l'identité de certains personnages de théâtre contemporain, dans la mesure où la constitution même de cette identité devient le fil rouge de la pièce. Cependant si la construction d'une identité par l'affirmation de choix et le détachement vis-à-vis des origines familiales peut réclamer un chemin complexe, la formation d'un caractère unique et singulier peut à elle seule devenir problématique. L'émancipation et l'affirmation de soi constituent certes des étapes capitales dans la construction d'une identité, mais celle-ci exige également la preuve du caractère original et singulier du personnage.

b. La singularité de l'individu en question

Cette question de la construction de l'identité de l'individu, qui peut être perturbée par la technologie, est au cœur de la pièce de la britannique Caryl Churchill *Copies*⁴ (2002). Dans ce court texte, l'auteure présente quatre personnages, Salter, un homme d'une soixantaine d'années, et trois de ses fils. Mais ces trois fils ont exactement le même patrimoine génétique, dans la mesure où les deux plus jeunes sont issus du clonage du premier. L'écriture de la pièce intervient quelques années

¹ Fausto Paravidino, *La Boucherie de Job*, *op. cit.*, p. 107-108.

² *Ibid.*, p. 107.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ Caryl Churchill, *Copies*, (2002), trad. D. Hollier, Paris, L'Arche, 2004.

seulement après la naissance de Dolly en 1997, première brebis clonée, et alors que la secte fondée par Claude Vorhillon, plus connu sous le nom de Raël, multiplie les opérations de communication visant à défendre le clonage humain et à encourager les recherches poursuivant cet objectif. Le thème du clonage est donc un sujet d'actualité qui fait vivement débat à l'époque où Caryl Churchill décide d'en faire le ressort principal de sa pièce.

Salter, en proie à des problèmes personnels, a estimé qu'il avait mal rempli son rôle de père auprès de son premier fils. Il a donc décidé d'abandonner celui-ci, mais de réitérer l'expérience avec un second fils, en tous points identique au premier, de cinq ans son cadet. Bernard 1 et Bernard 2 sont donc ses deux fils. Mais le scientifique peu soucieux de bioéthique qui a effectué ce clonage a également produit une multitude d'autres clones, dont l'effectif exact reste flou durant la pièce, tout juste sait-on qu'il y en a « un bon nombre¹ » ; Salter rencontre néanmoins l'un d'entre eux, Michael. La question qui taraude Bernard 2, lorsqu'il découvre l'existence de ses clones – car il ignore dans un premier temps qu'il est lui-même une copie – est la suivante : « Dans quelle mesure sommes-nous pareils, pas seulement si on a la même taille ou si on a de l'asthme, mais aussi comment on appelle son chien, pourquoi on a quitté sa femme alors qu'on ne sait même pas les réponses à ces questions² ». L'un des enjeux de la pièce est donc l'importance de la génétique et de la psychologie dans la construction d'un individu, en d'autres termes, la part de l'inné et celle de l'acquis. Mais cette question semble balayée à la fin de la pièce – les trois exemplaires présentés s'étant avérés fort différents, tant dans leurs choix de vie que dans leurs caractères, l'inné et la génétique apparaissant comme des facteurs peu déterminants dans la vie des individus.

C'est donc le thème de la singularité de l'individu qui est central dans l'œuvre. Le court texte introductif qui précède la pièce est très clair à ce sujet : « Dans nos esprits, un individu se distingue par son unicité et tire sa valeur de cette originalité. Ne plus se sentir unique, croyons-nous, nous fait perdre – un peu ou même beaucoup – de notre dignité³ ».

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 3.

Éric Pessan traite de cette même thématique dans *Les Inaboutis* (2011). Comme dans la pièce de Caryl Churchill, l'auteur met en scène trois avatars différents de Claude, Claude 18h, Claude 18h30, et Claude 19h¹. Mais, au contraire des Bernard de *Copies*, qui sont différentes versions réalisées d'après un patrimoine génétique originel, aucun Claude n'est présenté comme l'unique, l'original, et la scission de Claude en trois entités distinctes semble avoir été un événement soudain, antérieur au début de l'action de la pièce :

- Claude 18h30 : Tu veux savoir quoi ? Il y a soixante-deux jours aujourd'hui, je suis parti au bureau le matin, j'ai passé une journée ordinaire, ni pire ni meilleure que les autres journées, il n'est rien advenu d'extraordinaire [...] Ma journée de travail achevée, je n'ai pas regardé l'heure, j'étais fatigué, je suis rentré chez moi. Je suis arrivé à 18h30 précises, et je suis tombé nez à nez avec moi-même, un autre moi-même, arrivé à 18 heures précises.
- Claude 19h : Et une demi-heure après je débarquais².

Les trois Claude ont le même corps, le même visage, les mêmes souvenirs, ils vont jusqu'à « partager toujours [leurs] pensées³ ». « La moindre plaisanterie, on l'imagine tous les trois au même instant⁴ » affirme encore Claude 19h. Il devient donc complexe de différencier les différents Claude. La compagne de Claude, Monika, est incapable de les différencier dès sa première réplique : « Lequel es-tu ?⁵ », demande-t-elle à l'exemplaire de Claude qui se tient face à elle. Au cours de la pièce, cette confusion se répand :

- Claude 18h : Au fait, tu es lequel ?
- Claude 18h30 : Tu ne me reconnais pas ?
- Dix-huit heures trente, je suis. Je me posais la même question pour toi sans oser la formuler.
- Claude 18h : Je suis dix-huit heures. C'est Dix-neuf heures qui est sorti faire un tour⁶.

Pourtant, cette situation pour le moins étrange ne semble pas véritablement déstabiliser les trois Claude, qui en profitent au contraire pour se répartir les tâches de la vie quotidienne : chaque jour, l'un va au travail, le deuxième s'occupe des travaux ménagers, tandis que le dernier profite d'une « journée de congé⁷ ». Dès lors que le même individu dispose de trois corps distincts, il peut en effet accomplir plusieurs actions simultanément. Se détripler permet ainsi aux Claude de disposer de davantage de temps, offrant ainsi une réponse à l'injonction d'aller vite, toujours plus vite, à

¹ On notera ici la troublante similitude entre le prénom choisi par Éric Pessan et celui du fondateur de la secte précédemment évoquée.

² Éric Pessan, *Les Inaboutis*, Paris, Théâtre Ouvert/Tapuscrit, 2011, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 99.

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ *Ibid.*, p. 7.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁷ *Ibid.*, p. 23.

laquelle sont dorénavant confrontés les individus. Si le temps est un luxe, se diviser en trois et pouvoir être à trois endroits en même temps est une richesse certaine.

La partition de Claude est en revanche problématique du point de vue de Monika. Cette dernière pointe d'abord les problèmes concrets que les triplés engendrent : « Tu as regardé les comptes [...] Un seul salaire, tu gagnes. Mais tu manges comme trois, tu t'habilles trois fois, il te faut trois douches chaque jour. Les économies, elles commencent à fondre¹ ». La richesse du temps gagné se paye par des dépenses domestiques démultipliées.

Monika apparaît comme celle qui souffre le plus de la scission de Claude. Elle défend en effet la singularité. Pour elle, chaque individu a ses spécificités, son histoire, son caractère. Chaque individu, à l'exception de son compagnon désormais détriplé, ce qu'elle déplore, voire méprise : « Jusqu'à vos peurs qui ne sont pas singulières. Jusqu'à vos peurs qui sont pâles et ordinaires² ». Elle, au contraire, revendique sa propre singularité en s'appuyant sur l'étymologie du prénom que lui ont donné ses parents : « Monika vient du grec *monos*, l'unique. J'étais l'unique et je le suis restée³ ». L'identité de Monika s'enracine dès lors triplement, dans le monde grec, dans la fierté du prénom qu'elle porte, choisi par ses parents, et dans son caractère unique.

Cependant les rapports de Claude à son identité semblent avoir toujours été complexes, comme en témoigne la réplique où Claude 18h explique avoir été traumatisé en apercevant son reflet dans un miroir⁴. Cet aspect émane également d'un reproche récurrent que Monika adresse depuis longtemps à son compagnon, bien avant sa scission : il ne sait pas faire de choix. Elle raconte :

Je te trouvais pathétique, la carte à la main, hésitant entre plusieurs plats, et le serveur qui vient et qui revient, et tu n'as pas encore choisi [...] j'ai envie de crier, de te dire de prendre une décision, au moins une fois dans ta vie.

Le dernier restaurant, c'était pour mon anniversaire.

Pour le cadeau non plus tu n'avais pas su choisir⁵.

Cette incapacité à choisir, à prendre des décisions, est révélatrice d'une identité fluctuante. Les choix faits par un individu tendent à définir son identité, peut-être davantage encore que ses origines et son histoire familiale. C'est bien par les

¹ *Ibid.*, p. 24-25.

² *Ibid.*, p. 70.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 20.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

décisions qu'ils prennent que Gorge Mastromas, dans la pièce de Dennis Kelly, et le fils de Job dans celle de Fausto Paravidino, se construisent et affirment leur identité, en se détachant de leurs foyers respectifs. L'inaptitude quasiment pathologique de Claude à faire un choix constituerait ainsi, non pas un manque de personnalité, mais un symptôme de son identité mouvante. Ce qui excède sa compagne :

Au fil du temps, je ne l'ai plus supporté. Plus du tout : ta manière d'annuler une décision à peine prise, de revenir en arrière, de toujours regretter de ne pas être à deux endroits en même temps, de ne jamais parvenir à faire un choix.

Au cinéma, un soir, tu te souviens ? J'ai craqué, tu ne parvenais pas à te décider, tu hésitais entre trois films, cela devenait insupportable, ce qui aurait pu être une lubie sans importance s'est transformé en crise terrible. Tu étais paralysé et je me suis mise en colère, je t'ai laissé en plan, j'ai couru au hasard, je ne voulais plus te voir. Tu m'as rattrapée, tu ne comprenais pas ce qui m'arrivait. Tu t'es excusé et j'ai cru en tes excuses.

Claude, incapable de prendre une décision.

Claude, hésitant entre le fromage, le dessert et le café.

Claude, insupportablement relativiste, le roi de l'indécision la plus molle.

Pourtant, je le jure, j'ai aimé cet aspect-là de toi.

Hors du moule, je disais. Mais amies me demandaient comment tu étais, et je répondais : hors du moule¹.

Monika veut « du solide. Du concret² », elle cherche des certitudes, et le doute qui l'assaille en permanence dès lors qu'elle fait face à l'un des Claude lui est devenu insupportable : « Plus jamais je ne pourrai être certaine de lui, du monde, de moi³ ». En se détriplant pourtant, Claude ne semble plus être en proie au doute. Désormais pourvu d'une forme de don d'ubiquité, il n'a plus à choisir. L'unique décision prise conjointement par les trois Claude consiste à quitter Monika.

Les dilemmes auxquels a successivement été confronté Claude, qu'il soit uni ou désuni, sont cependant de différentes natures. En effet, tandis qu'il n'était qu'un, il hésitait sans fin à propos de broutilles, qu'il s'agisse de films ou de plats à choisir. Dans une société d'abondance, face à une offre pléthorique, le choix peut s'avérer être un piège. Le philosophe Dominique Lecourt pointe là un paradoxe de l'idéologie individualiste : « L'individu y est tenu pour souverain, mais en même temps désingularisé, anonyme et sans histoire⁴ ». Les choix en matière de consommation d'un individu ne déterminent pas son identité, à l'inverse de ce que certaines marques cherchent à faire croire, mais au contraire, ils font de l'individu un simple consommateur parmi d'autres.

¹ *Ibid.*, p. 40.

² *Ibid.*, p. 80.

³ *Id.*

⁴ Dominique Lecourt, *L'Egoïsme, faut-il vraiment penser aux autres ?*, *op. cit.*, p. 17.

La subite gémellité de Claude lui confère paradoxalement une singularité sans égale – qui d’autre que lui peut se targuer d’être trois ? – une force nouvelle, et lui permet finalement d’assumer davantage ses choix, alimentaires d’abord, en préparant à plusieurs reprises du « lapin à la moutarde¹ », un plat qui dégoûte Monika, puis des choix plus profonds, plus essentiels – comme celui de finalement la quitter. Claude ne quitte pas seulement Monika, il abandonne également toute existence légale – « Tes papiers, tu les as laissés. Tu as abdiqué ton identité. Toutes tes identités² ». L’identité n’est plus ce qui définit l’individu, car il ne la choisit pas : c’est un carcan qui l’empêche de suivre ses envies.

Le statut de Claude est ambigu, dans la mesure où il n’est ni un, ni trois personnages distincts. L’idée d’« impersonnage » développée par Jean-Pierre Sarrazac, notamment dans la *Poétique du drame moderne*, ouvre, de ce point de vue, une piste de réflexion :

L’absence de personnage ne cesse de se décliner dans les œuvres modernes et contemporaines : absence de caractère et d’identité, mais aussi absence de volonté propre [...] le tout aboutissant à ce que l’on pourrait appeler le passage au neutre du personnage³.

L’homme contemporain, homme « séparé⁴ », ne peut passer par le « je » ni par le « nous » ; il se réfugie donc derrière un « on » neutre et flou. Séparé, Claude l’est, à n’en pas douter. Il ne peut s’exprimer à la première personne du singulier, non plus qu’à la première personne du pluriel, puisque le couple qu’il formait avec Monika n’est plus, et que les trois Claude ne sont pas des personnes distinctes. Mais le « on » par lequel s’exprime Claude n’est pas un refuge de dernier recours, pas plus que sa séparation n’est une fatalité. Dénué de volonté propre, Claude l’était avant sa division. La neutralité et le flou de son nouveau statut apparaissent finalement comme les conditions qui lui permettent d’accéder à une forme de liberté, en le mettant à l’écart d’une société où un homme ainsi désuni n’a de toute façon plus sa place.

c. L’existence soumise au regard d’autrui

L’identité n’est cependant pas uniquement définie au regard des choix de l’individu ou de sa singularité. L’identité se forge en effet également en réaction au

¹ Éric Pessan, *Les Inaboutis*, op. cit., p. 29.

² *Ibid.*, p. 110.

³ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 195.

⁴ *Ibid.*, p. 204.

regard que porte le monde extérieur sur l'individu. Elle dépend donc de l'image que l'individu renvoie au monde, et cette image peut vite devenir un carcan oppressant, qui va à l'encontre du caractère véritable de l'individu. Dans une autre pièce d'Alexandra Badea, *Je te regarde*, publiée dans un recueil réunissant à nouveau trois pièces, *Je te regarde*, *Europe connexion*, *Extremophile* (2015), les personnages n'ont plus, comme expliqué, ni de noms, ni de fonctions, et sont seulement désignés par des matricules (« Utilisateur numéro W 1972-0701-1840-1 », « Utilisateur numéro Q 1978-1225-2174-2 », « Utilisateur numéro Y 1980-0417-9405-2 », et « Utilisateur numéro X 1983-0406-4965-1 »), à mi-chemin entre le numéro de sécurité sociale d'un individu et la plaque d'immatriculation d'un véhicule. Tandis que dans *Pulvérisés*, une de ses précédentes pièces, les personnages étaient désignés par leur fonction au sein de l'entreprise, dans *Je te regarde*, leur identité est réduite à une succession de chiffres. Ils ne sont plus que des « utilisateurs » parmi d'autres. Pourtant, malgré l'absence de noms, les personnages semblent dotés d'identités propres, qui se construisent grâce au regard des autres.

Le système de communication construit par Alexandra Badea dans la pièce passe, en effet, principalement par la vue. L'auteure utilise le même procédé que dans *Pulvérisés*, puisque *Je te regarde* est constitué d'une suite de monologues. Mais ces différents monologues dialoguent entre eux, souvent par écrans interposés. Car toujours demeure une séparation entre les personnages : W et Y forment un couple marié qui se voit peu, en raison des obligations professionnelles de chacun, et communiquent principalement *via* leurs ordinateurs, Q, gardienne de prison, contemple le prisonnier dont elle est éprise à travers une glace sans tain. Le prisonnier est privé de liberté, c'est l'une des caractéristiques qui le définissent ; mais lorsqu'il est emprisonné, il est également soustrait au regard de la société. Il n'existe donc que par le regard que la surveillante Q porte sur lui.

Le regard remplace le dialogue. Le dialogue est devenu optionnel, si ce n'est obsolète ; c'est ce que dit Y lorsqu'elle décrit les rapports qu'elle entretient avec son mari, W :

Pendant la pause déj
Je t'appelle en viso
Tu mets ton oreillette
Et on parle /
Et en plus on se voit quand on parle /

On est même pas obligés de parler¹

La parole est un moyen de communication pesant et complexe, tandis que l'image semble être transparente. Cette transparence lui confère une forme d'authenticité : l'image est claire, limpide, elle ne peut pas mentir – du moins c'est là que réside sa force, car elle peut se révéler tout aussi trompeuse que les mots. C'est donc par l'image que doit désormais transiter la communication entre l'individu et ceux qui l'entourent.

La suprématie de l'image visuelle apparaît également en filigrane dans *Les Trois sœurs version androïde* de Oriza Hirata. En effet, le parallèle opéré dans le spectacle entre mort et retranchement est révélateur : Ikumi est considérée comme morte car soustraite à la société et au regard des autres ; elle est en quelque sorte prisonnière, comme l'homme dont la gardienne Q est amoureuse dans *Je te regarde*, puisque recluse dans sa chambre, derrière des barreaux imaginaires qui lui interdisent l'accès au monde extérieur. Ne plus être visible et *a fortiori* ne plus être vu équivaut alors à ne plus exister.

L'identité d'un individu se construit en effet grâce – ou à cause, c'est selon – de l'image qu'il renvoie, qu'il s'agisse d'une image physique ou d'une image morale. Ainsi dans *La Boucherie de Job*, deux visions du boucher s'entrechoquent au cours de la pièce. Son Fils le décrit ainsi comme un « orgueilleux² », incapable de « reconnaître son erreur³ » ou de « renoncer à commander⁴ », tandis que le Garçon Boucher le pense « bon et tout-puissant⁵ », selon les propres termes du Fils. La confrontation de ces deux points de vue sur un même homme donne l'occasion au public de s'interroger sur la subjectivité de l'image d'un individu, qui dépend de l'endroit où l'on se trouve pour regarder : bien que le Garçon Boucher soit considéré comme l'un des membres de la famille, il ne tisse pas avec le boucher les mêmes liens que Job avec son fils, dans la mesure où la rivalité entre père et fils se développe là où elle n'a pas lieu d'être entre un patron et un employé. Mais les lecteurs et les

¹ Alexandra Badea, *Je te regarde, Europe connexion, Extrémophile, op. cit.*, p.14-15.

² Fausto Paravidino, *La Boucherie de Job, op. cit.*, p. 84.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 85.

spectateurs doivent également, lors de cette scène, réfléchir à l'opinion qu'eux-mêmes se font de Job.

Dans *Les Inaboutis* d'Éric Pessan, Claude est incapable de faire face à son reflet dans le miroir. Claude 18h raconte :

J'ai ce souvenir, anodin, celui du magasin. Je ne sais plus pour l'année : j'étais adolescent, j'étais lycéen, je me trouvais dans un magasin de vêtements, avec des glaces un peu partout, de longs miroirs habillant les colonnes [...] Je me revois, déstabilisé. Je veux acheter un jean, je furète, je relève les yeux et à cet instant j'aperçois un type, un jeune type assez étrange. Je ne sais pas pourquoi mais – au lieu de balayer la salle – mon regard reste captif [...] D'instinct, je me force à détourner le regard. Mais je veux en avoir le cœur net, c'est plus fort que moi, je cherche dans sa direction et je m'aperçois qu'il me fixe.

Droit dans les yeux.

Là, j'ai peur.

Et une seconde après – une très longue seconde – je comprends que c'est moi. C'est mon reflet qui m'observe, pétrifié. L'incident est clos, je me réunifie. Je suis seul¹

De la même façon, sa compagne Monika avoue son angoisse : « J'ai peur, le matin, de ne pas retrouver mon visage dans le miroir² ».

Ainsi l'aspect physique du personnage est également capital dans la construction de son identité. Michel Corvin souligne, dans *L'Homme en trop, l'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, la question à laquelle se heurte la constitution d'un sujet : « Qu'est-ce en effet qu'être sinon être perçu ? *Esse est percipi* : cet axiome dû à Berkeley a pour but de montrer que l'être en soi n'existe pas, qu'il est relationnel et que même pour un homme seul, le "je" est toujours le reflet dans le miroir de soi-même, miroir qui l'institue comme être³ ». C'est ce que met en lumière Marius Von Mayenburg dans *Le Moche*, une œuvre écrite en 2007. La pièce convoque encore de véritables personnages, mais tous se mélangent, se confondent, partagent leurs noms et même jusqu'à leurs visages. La liste liminaire des personnages précise ainsi que les trois personnages dénommés Fanny doivent être joués par la même comédienne, et qu'il doit en être de même pour les deux Scheffler et les deux Karlmann.

L'argument de la pièce est simple : Lette, un ingénieur, découvre un jour qu'il est moche, que tout le monde le trouve unanimement moche, et qu'il en a toujours été ainsi. Son patron puis son épouse lui avouent tour à tour qu'ils le trouvent laid, plus que laid même, « incroyablement moche⁴ ». Suite à ce choc, Lette décide de recourir

¹ Éric Pessan, *Les Inaboutis*, op. cit., p. 19-20.

² *Ibid.*, p. 80.

³ Michel Corvin, *L'Homme en trop, l'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 184.

⁴ Marius Von Mayenburg, *Le Moche* (2007), trad. H. Mauler et R. Zahnd, Paris, L'Arche, 2008, p. 18.

à la chirurgie esthétique. Il se fait entièrement refaire le visage, et devient un véritable canon de beauté, tant et si bien que son visage devient, pour ainsi dire, le dernier accessoire à la mode. Ses traits se retrouvent désormais sur de nombreuses personnes. Son identité se perd, sa femme, son patron, ses relations n'arrivent plus à le distinguer des autres hommes qui portent son visage. Lette ne peut donc plus se reconnaître dans le regard des autres.

En changeant d'aspect, Lette change aussi radicalement de nature, passant d'ingénieur timide et fidèle à sa femme à produit de démonstration, trop beau pour n'appartenir qu'à une seule femme. Ce changement s'accompagne d'un double sentiment de perte et d'égarement. Difficile de dire adieu aux traits qui nous ont caractérisés toute une vie durant, si disgracieux soient-ils. Et surtout, comment savoir qui l'on est lorsque l'on est incapable de se reconnaître soi-même ? La pièce égare les lecteurs et les spectateurs au milieu de personnages qui portent les mêmes noms, arborent le même visage, mais ne partagent pas la même identité. L'identité personnelle tend cependant à s'effacer, voire à disparaître, et le « je » se transforme en un « nous » constitué d'individus similaires en tous points, et intervertissant leurs répliques :

Lette. Je pensais t'avoir laissé dans le miroir de l'ascenseur.

Karlmann. C'est moi.

Lette. Qui ?

Karlmann. Moi.

Lette. Moi ?

Karlmann. Oui. Moi.

Lette. Tu es moi ?

Karlmann. Avec plaisir. Plutôt que moi.

Lette. Je t'ai cherché.

Karlmann. Moi ?

Lette. Oui. Moi.

[...]

Karlmann. Je suis beau.

Lette. Merci, c'est gentil. Moi aussi je suis beau.

Karlmann. Merci, ça me fait rougir.

Lette. Comme moi.

Karlmann. Et moi.

Lette. Et moi.

Ils se regardent.

Karlmann. J'ai souffert de mon absence.

Lette. Moi aussi, j'avais tellement envie de me retrouver.

[...]

Karlmann. Je ne veux plus jamais me quitter.

Rien. Ils se regardent.

Lette. Je pourrais me regarder ainsi pendant des heures.

Karlmann. Moi c'est pareil, quand je me regarde dans les yeux, j'oublie tout le reste¹.

Mais ce « nous » reste impuissant, car il ne constitue pas une collectivité à part entière, dans la mesure où il ne connaît pas l'altérité. Le pronom « nous » n'est pas utilisé : seul le « je » se multiplie. Les personnages de la pièce de Marius Von Mayenburg forment en fait un conglomérat de corps – car peut-on encore parler d'individus ? – revêtant un aspect identique.

La transformation physique absorbe les individualités plus qu'elle ne les fédère : la dernière scène nous montre le chirurgien qui a d'abord opéré Lette sur le point de s'opérer lui-même pour à son tour correspondre aux canons de beauté. Cette séquence fait écho à un épisode marquant de la série *Nip/Tuck*, créée par Ryan Murphy et diffusée sur la chaîne FX. En effet, dans cette série américaine racontant la vie, les amours et surtout les dérives de deux chirurgiens esthétiques, l'épisode deux de la deuxième saison², au titre éloquent en français, « Auto-rhinoplastie », montre le Docteur Christian Troy³ effectuer sur lui-même, face à son miroir, une opération afin de réparer son nez, cassé au début de l'épisode.

Les similitudes entre la pièce de Marius Von Mayenburg et la série *Nip/Tuck* sont nombreuses. Outre le thème de la chirurgie esthétique, on peut en effet remarquer que le chirurgien qui opère Lette répète une même phrase, presque fétiche, dès lors qu'il opère – « Nous allons commencer par le nez, parce que c'est lui qui dépasse le plus du visage⁴ » –, à l'instar des deux héros de *Nip/Tuck*, Christian Troy et Sean McNamara, qui accueillent tous leurs patients/clients avec la même formule, « Dites-moi ce que vous n'aimez pas chez vous ». Cette récurrence est symptomatique du relativisme cynique : tous les patients se ressemblent, au sens figuré comme au sens propre dans *Le Moche*, et il n'est plus question de leur offrir un accueil personnalisé.

La récurrence, à l'œuvre dans la série comme dans la pièce, pourrait être comprise comme la manifestation d'un désir d'égalité, puisqu'elle revient à traiter tous les individus de la même façon. Cependant elle apparaît sous l'aspect négatif de l'indifférenciation. Par conséquent, ce qui semble ici valorisé, c'est bien la différence,

¹ *Ibid.*, p. 60-61.

² Diffusé aux Etats-Unis le 11 mars 2005. http://www.imdb.com/title/tt0661168/?ref_=ttep_ep2, consulté le 4 août 2015.

³ En outre, l'un des personnages de la pièce de Marius Von Mayenburg se prénomme également Christian.

⁴ Marius Von Mayenburg, *Le Moche*, *op. cit.*, p. 23, p. 48, p. 62.

l'originalité. Se démarquer de la masse : tel semble être le nouveau crédo défendu par ces œuvres, et partagé par tout un chacun ce qui, on l'aura compris, provoque son lot de contradictions.

Le personnage, et le caractère propre qui doit être sien, est porté aux nues. Même si ses contours sont devenus plus flous, même si son comportement est devenu plus versatile, même s'il est, en un mot, moins facilement définissable, le personnage-individu reste la pierre angulaire du théâtre contemporain. Même s'il est seul et qu'il en souffre, qu'il ne parvient plus à communiquer avec ses semblables, le personnage-individu reste au centre des dramaturgies précédemment étudiées. Cette primauté accordée à l'homme seul, et la mise en scène de ses turpitudes intimes, révèlent ainsi un monde dans lequel l'individu semble désormais avoir pris – définitivement ? – le pas sur la collectivité.

Chapitre 3.

Le monde du travail, scène du cynisme ordinaire

Les difficultés rencontrées par les individus à se construire et à se définir constituent l'une des problématiques récurrentes des pièces contemporaines. Néanmoins, les personnages théâtraux demeurent membres d'une ou plusieurs communautés – sans que lesdites communautés apparaissent systématiquement de façon explicite dans les textes ou sur les scènes. Comme en attestent les pièces de Fausto Paravidino, Caryl Churchill ou Eric Pessan, la personnalité et l'identité d'un individu s'élaborent en premier lieu dans le cadre familial, qui reste aussi la première instance de socialisation. D'autres auteurs, tels Alexandra Badea, Dennis Kelly ou Falk Richter, ont choisi de situer certaines de leurs œuvres à la croisée du monde du travail et de la famille, en insistant sur la porosité qui existe entre ces deux univers. Il est, en effet, admis que le travail occupe une place centrale et prépondérante dans la vie de tout un chacun. Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot ont ainsi déjà souligné, dans l'avant-propos du Chantier consacré par la revue en ligne *thâtre* aux « Scènes du néomanagement », comment les débats autour du monde du travail ont occupé une place prépondérante ces dernières décennies :

La question du travail a fait retour en France selon un mouvement qu'on observe dès les années 1990 et qui s'est très nettement intensifié durant ces dernières années, à la faveur d'événements [...], d'occasions politiques [...] ou de faits faussement divers dont l'accumulation vaut symptôme [...] et a placé durablement le problème de la souffrance au travail au cœur de la réflexion¹.

Les auteures font référence aux grèves ayant paralysé la France en 1995, à la loi Aubry instaurant les 35 heures hebdomadaires de travail, votée en 2000, à la réforme du Code du travail de 2016, ou encore à la prolifération du suicide parmi les salariés de certaines entreprises, en particulier France Télécom. A cette liste, déjà conséquente, pourraient également s'ajouter les violences perpétrées à l'encontre de dirigeants d'entreprise, de la séquestration à la lacération de chemise, mais aussi le succès, incontestable autant que décrié, du statut de micro-entrepreneur, ou encore l'entrée du verbe « ubériser » dans le dictionnaire.

¹ Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot, « Avant-propos », *thâtre* [en ligne], Chantier #1 : Scènes du néomanagement, mis en ligne le 29 janvier 2016. url : <http://www.thaetre.com/2016/01/29/scenes-du-neomanagement-avant-propos/>

Simultanément à ces mesures politiques et à ces considérations économiques, s'est développée une réflexion de fond sur l'état du travail dans le monde d'aujourd'hui. L'anthropologue américain David Graeber a ainsi publié, en 2013, un article remarqué dans la revue *Strike !* L'auteur y décrit le phénomène des *bullshit jobs*¹, ou « boulots de merde² », soit des métiers inutiles, apparus suite à l'automatisation croissante de la production. David Graeber rappelle que Keynes prévoyait que la technologie devait permettre une baisse drastique du temps de travail. Mais, si la technologie a bel et bien permis de diminuer le temps consacré à la production, dans le même temps, de nombreux nouveaux métiers « inutiles », selon le terme de David Graeber, ont été créés.

L'anthropologue souligne que cela constitue une aberration économique – pourquoi, dans une logique capitaliste, créer et maintenir des emplois improductifs ? Pourtant, la classe dirigeante cherche à faire perdurer ces métiers, pour des raisons à la fois morales et politiques. Selon David Graeber, elle redouterait en effet que les classes populaires disposent de trop de temps libre, car cela pourrait s'avérer dangereux pour le maintien de sa domination. D'autre part, la classe dirigeante exploiterait la valeur morale du travail, en perpétuant l'idée selon laquelle il faut travailler pour obtenir quelque chose, dans le but d'asseoir sa position dominante.

Dans la lignée de cet article, une abondante littérature décrivant, voire dénonçant les mutations du monde du travail et ses nombreux aspects insatisfaisants a vu le jour³, et les scènes contemporaines offrent désormais également le spectacle d'un travail dégradé, qui n'est plus à même de remplir les deux fonctions qui lui sont traditionnellement attribuées, épanouir et créer du lien.

¹ <http://strikemag.org/bullshit-jobs/>, consulté le 10 septembre 2017. Voir aussi http://www.liberation.fr/societe/2013/08/28/y-a-t-il-un-phenomene-des-jobs-a-la-con_927711

² Cette traduction emprunte au titre choisi par Julien Brygo et Olivier Cyran pour leur ouvrage *Boulots de merde ! Du cireur au trader, enquête sur l'utilité et la nuisance sociales des métiers*, Paris, La Découverte, 2016. Les auteurs évoquent le terme employé par David Graeber et soulignent, dans leur introduction, que « les journalistes francophones qui ont disserté sur le sujet ont tous préféré, en préambule, le traduire par “boulot à la con” plutôt que par son équivalent légitime, jugé trop rugueux peut-être pour un lecteur non averti. Reprise ensuite telle quelle dans le corps de leurs articles, l'expression de *bullshit job* – hommage à la vivacité synthétique de la langue anglaise – s'est imposée comme la lunette maîtresse par laquelle les médias appréhendent l'évolution du monde du travail [...] L'effet édulcorant produit par ce type de langage participe aussi d'une volonté plus large d'escamoter la violence sociale qui tourmente des millions de travailleurs » (p. 15-16).

³ Voir notamment Julien Brygo, Olivier Cyran, *Boulots de merde ! Du cireur au trader, enquête sur l'utilité et la nuisance sociale des métiers*, Paris, La Découverte, 2016, ou encore Jean-Laurent Cassely, *La Révolte des premiers de la classe, Métiers à la con, quête de sens et reconversions urbaines*, Paris, Arkhe Editions, 2017.

En effet, selon la sociologue Dominique Méda, deux qualités majeures sont traditionnellement attribuées au travail : il permettrait « la réalisation de soi¹ » et serait à la fois « au centre et au fondement du lien social² ». Cela contribue à ce que Dominique Méda appelle la « légitimation des sociétés fondées sur le travail³ ». En dénonçant le cynisme à l'œuvre dans l'entreprise, et en déplorant ainsi que le monde du travail ne soit plus à même d'assurer ni l'épanouissement des individus ni la pérennité du lien social, les artistes tendent donc à délégitimer cette société. Néanmoins, la critique des formes de néomanagement qui affleure dans certaines œuvres a pour conséquence collatérale de mythifier davantage le travail, car elle sous-entend que la mise en œuvre de ces nouveaux principes a dévoyé la valeur travail et les vertus qui lui sont inhérentes.

1. *Contractions*, ou la disparition de la frontière entre vie privée et vie professionnelle

La pièce de l'auteur anglais Mike Bartlett *Contractions* (2008) prend une forme classique et austère afin d'aborder les relations au sein d'une entreprise, dont le domaine d'activité ne sera, par ailleurs, jamais précisément défini dans le texte. La question des relations entre les salariés d'une même entreprise, qui constitue également la trame de *Bull* (2013), dans laquelle trois collègues devront faire face au licenciement de l'un d'entre eux, est donc récurrente chez Mike Bartlett.

Dans *Contractions*, une jeune salariée au prénom flaubertien, Emma, fait l'objet de convocations régulières chez une « manager », anonyme, que le spectateur imagine aisément directrice des ressources humaines. Le texte relate ainsi, en quatorze scènes successives, les face-à-face tendus entre les deux femmes. Toutes ces scènes commencent en suivant un même rituel : la manager demande à Emma d'entrer dans son bureau, l'invite à s'asseoir, puis lui demande comment elle va. En dépit de l'effet de répétition qui s'instaure, la tension dramatique va *crescendo* au fur

¹ Dominique Méda, *Le Travail, une valeur en voie de disparition* (1995), Paris, Flammarion, coll. Champs, 1998, p. 18.

² *Id.*

³ *Id.*

et à mesure que les spectateurs découvrent l'histoire tragique d'Emma et assistent à ses joutes oratoires avec la manager.

a. Une entreprise absurde et totalitaire

Le point de départ de cet affrontement est l'ingérence de l'entreprise dans la vie privée de ses salariés. En effet, Emma est convoquée une première fois dans le bureau de la manager afin de se voir rappeler les termes du contrat qu'elle a signé, qui encadrent strictement toute relation sentimentale ou sexuelle entre deux salariés de l'entreprise, puisque ces derniers doivent impérativement informer leur hiérarchie avant de se lancer dans une relation de ce type – une règle à laquelle Emma dérogera, en entretenant une relation avec Darren, un collègue. Emma donne ainsi lecture d'un paragraphe du contrat qu'elle a accepté de signer :

Aucun employé, chef de service ou directeur de l'entreprise ne doit s'engager avec aucun autre employé, chef de service ou directeur de l'entreprise dans aucune relation, activité ou acte qui soit entièrement, principalement ou partiellement de nature qui puisse être qualifiée de sexuelle ou d'amoureuse, sans informer au préalable l'entreprise de ladite relation, activité ou dudit acte¹.

Armelle Talbot, dans la revue *thaêtre*, précise que de telles clauses sont fréquemment incluses dans les contrats de travail aux Etats-Unis :

S'il ne se pratique pas en France, ce mode de contractualisation est d'usage courant aux États-Unis où les entreprises peuvent exiger de leurs employés qu'ils signent une déclaration officielle visant à les prémunir contre des poursuites en harcèlement sexuel (« *consensual relationship agreement* », plus communément appelé « *love contract* »), et où certaines d'entre elles vont jusqu'à interdire toute relation personnelle en leur sein².

Cette interdiction des relations sentimentales dans le cadre professionnel s'inscrit dans la lignée de la définition de l'employé *zero drag*, que Julie Brosy et Christina Györkös, chercheuses en psychologie, ont décrit dans une revue de littérature scientifique concernant le *Life Domain Balance*, c'est-à-dire l'équilibre entre vie professionnelle et vie privée :

Selon Hochschild (2001), le terme Zero Drag a émergé en 1997 dans la Silicon Valley. Il décrit l'employé idéal du point de vue de l'employeur. Zero Drag signifie « sans contraintes » ; c'est-à-dire l'employé disponible à assumer toutes tâches supplémentaires au besoin, qui répond aux demandes urgentes et ponctuelles et qui est prêt à se délocaliser à tout moment pour le travail. Cette auteure illustre l'employé Zero Drag comme étant un jeune homme, célibataire, sans

¹ Mike Bartlett, *Contractions* (2008), trad. K. Rivière, Arles, Actes Sud, 2012, p. 9.

² Armelle Talbot, « Abc du management », *thaêtre* [en ligne], Chantier #1 : Scènes du néomanagement, mis en ligne le 29 janvier 2016. url : <http://www.thaetre.com/2016/01/09/abc-du-management-armelle-talbot/>

enfants, ambitieux et motivé à bien faire son travail dans ses débuts d'entrée sur le marché du travail. En réalité, ce profil représente une infime minorité d'employés. Il est évident que la majorité des employés sur le marché du travail ne peuvent pas correspondre à cette utopie du Zero Drag, du moins pas à long terme. Néanmoins, en fonction du domaine de spécialisation, une pression à répondre à une certaine « norme » et à incarner l'employé modèle se fait ressentir parmi les employés¹.

Jeune, célibataire et sans enfant, Emma semble ainsi correspondre en plusieurs points à ce portrait de l'employé idéal. Seul son genre l'empêche de remplir la totalité des critères énoncés par Julie Brosy et Christina Györkös.

Armelle Talbot relève également que *Love contract* est le titre de la pièce initialement écrite par Mike Bartlett pour la radio, qu'il a ensuite adaptée pour le théâtre. Cependant, même si l'insertion d'une telle clause dans un contrat ne relève pas de la science-fiction, le texte de Mike Bartlett décrit une entreprise à la croisée de 1984 d'Orwell et d'un univers kafkaïen, tout à la fois absurde et totalitaire. En effet, la pièce met en évidence les dérives du monde du travail, qui peut devenir insensé. C'est ainsi que l'entreprise dans laquelle travaille Emma a jugé bon d'établir ses propres définitions de certains termes figurant dans les contrats rédigés, notamment « amoureux », dont Emma lit la définition :

Concernant l'emploi du terme « amoureux », l'entreprise définit ce terme comme suit : tout geste, signe, communication (verbale ou autre), représentation, message, accord, réunion ou événement perpétré en vue de faire progresser la relation vers de l'amour².

Emma doit également, selon la manager, se livrer à une véritable planification de sa vie amoureuse, et prévoir comment évolueront ses sentiments et ses relations. Cette rationalisation de l'attirance et des sentiments amoureux apparaît bien sûr vouée à l'échec. Ainsi, lorsque la manager demande à Emma combien de temps sa relation avec Darren pourrait durer, celle-ci lui répond un an, tandis que son petit ami avait estimé la durée probable de leur relation à « quelques semaines³ ». La manager avait alors proposé de « [couper] la poire en deux⁴ », et considéré que leur relation allait durer six mois. Toutefois, son estimation se révèle fautive ; elle convoque donc de nouveau Emma six mois après ce rendez-vous, en lui rappelant que sa relation avec Darren devait prendre fin « le 22 octobre⁵ ». La direction de l'entreprise souhaite ainsi apposer une date de péremption prédéfinie aux relations. Si cette pratique peut

¹ https://www.curaviva.ch/files/X20TYBA/life_domaine_balance_revue_de_litterature_scientifique.pdf, p. 6, consulté le 25 septembre 2018.

² Mike Bartlett, *Contraction*, op. cit., p. 14.

³ *Ibid.*, p. 25.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

paraître insensée, elle symbolise néanmoins le contrôle total que la société exerce sur la vie de ses salariés.

L'influence de *1984*, le roman de Georges Orwell, sur la pièce est manifeste, dans la mesure où dans les deux textes, les relations sentimentales et amoureuses sont proscrites, et ne peuvent qu'être clandestines, ou soumises à l'approbation d'une autorité supérieure. Toutefois, tandis que dans *1984* cet interdit provenait d'une structure semblable à un appareil étatique, dans *Contractions*, il émane d'une entreprise privée, qui s'immisce ainsi dans la vie intime de ses salariés. La menace semble donc avoir changé de nature. L'Etat est absent de la pièce de Mike Bartlett, puisqu'aucune législation ne semble s'appliquer dans l'entreprise, à l'exception des règles édictées, arbitrairement, par cette entité.

La surveillance à laquelle se livre l'entreprise fait également écho à celle de *Big Brother*. Ainsi lorsqu'Emma annonce à sa responsable être enceinte, celle-ci est déjà au courant de la grossesse de l'employée. Mais cette surveillance a lieu par un biais insidieux. En effet, l'entreprise n'a pas besoin de placer des microphones ni même des caméras pour surveiller ses salariés, puisque la manager explique avoir été informée de la grossesse d'Emma par une autre salariée :

Emma. [...] Je suis enceinte.

La manager. Oui. On m'a dit. Félicitations ;

Emma. Vous saviez ?

La manager. Oui ;

Emma. Comment, Je ne le sais que depuis hier.

La manager. Je crois... (Elle consulte un bout de papier.) Vous l'avez dit à Sarah après la réunion du personnel ce matin.

Emma. Et elle vous l'a dit ?

La manager. Elle l'a mentionné plus tôt aujourd'hui car elle pensait, à juste titre, que c'était bon à savoir pour notre redéploiement interne¹.

La surveillance atteint donc son paroxysme, dans la mesure où la délation semble être devenue un instinct naturel chez les salariés de l'entreprise. Néanmoins, l'humain est toujours faillible ; c'est pourquoi le dispositif de surveillance de l'entreprise comprend également des caméras, comme le découvre Emma après avoir raconté la façon dont elle a mis fin à sa relation avec Darren, suite à des pressions de la direction de l'entreprise :

Emma [...] Après il s'est mis à pleurer, j'ai retiré ma main et on est resté assis pendant à peu près cinq minutes sans dire un mot [...]

La manager. J'avais compris que vous étiez restés ensemble sans dire un mot pendant dix minutes.

Emma. Comment ?

¹ *Ibid.*, p. 28.

La manager. Vous avez dit cinq.

Emma. C'était peut-être dix oui. Comment vous savez ?

La manager. L'ensemble du bâtiment est sous surveillance pour garantir la sécurité et l'équité au travail.

Emma. Vous surveillez tout.

La manager. Tout ce qui est pertinent oui. Ca vaut mieux. Donc c'était dix minutes.

Emma. Oui¹.

Cet extrait permet de souligner que l'important n'est pas tant la façon dont se comportent les salariés que le discours qu'ils tiennent à leur supérieur. En effet, la durée du moment de silence entre Emma et Darren ne change rien au fait qu'ils ont rompu. Pourtant, c'est sur ce détail précis que la manager reprend Emma. Bien sûr, l'entreprise exige de ses salariés qu'ils fassent preuve d'honnêteté. La manager l'avait d'ailleurs expliqué à Emma : « Il se trouve, Emma, que la transparence dans vos échanges avec nous est à la base même de votre emploi et de votre poste dans cette entreprise² ». Mais une erreur de cette nature ne suffit pas à remettre en cause l'honnêteté d'un individu ; il est ainsi peu crédible qu'Emma mente sciemment en affirmant être restée silencieuse avec Darren durant cinq minutes, pour cacher que ce moment aurait duré, en réalité, dix minutes. La précision dont fait preuve la manager en reprenant Emma sur ce détail n'est donc pas imputable à cette exigence de probité. Cette exactitude pourrait, certes, être la marque du caractère sourcilieux de la manager. Mais cette attention accrue portée à la justesse des informations fournies par Emma permet surtout d'insister sur la surveillance dont elle est l'objet, et sur les moyens que peut déployer l'entreprise afin de vérifier le moindre de ses dires. A la fin de la pièce, la manager avoue finalement à Emma : « Nous vous avons surveillée de très près Emma³ ».

Surveillée et soumise aux injonctions d'une entreprise qui tient à la fois, en termes marxistes, de l'infrastructure et de la superstructure, en ce qu'elle produit autant des biens matériels qu'une idéologie à laquelle doit se plier l'ensemble de ses salariés, Emma est finalement contrainte d'évoluer dans le milieu totalisant qu'est devenu le monde du travail.

¹ *Ibid.*, p. 32-33.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 46.

b. La fin de l'intimité

Les rendez-vous d'Emma avec la manager ne servent donc pas tant à lui faire dire la vérité qu'à lui démontrer que l'entreprise, quoi que ses salariés fassent et quoi qu'ils puissent dire, connaît la vérité. Bien que la manager affirme à Emma que le contrat « existe pour [la] protéger contre toute conduite injuste ou discriminatoire¹ », il permet d'asseoir le pouvoir de la firme en outrepassant la frontière entre vie privée et vie professionnelle, et en lui donnant prise sur l'intimité de ses salariés. La manager explique ainsi, assumant son voyeurisme, qu'elle cherche à obtenir « une photographie exacte. Sous tous les angles possibles² » de la relation qu'entretient Emma avec Darren. Une relation triangulaire se met en place entre ces trois personnages. L'incongruité de cette relation se manifeste lorsque la manager s'inquiète auprès d'Emma des performances sexuelles de son amant car, selon ses propos, « une relation amoureuse avec peu ou pas de sexe crée une dynamique de bureau totalement différente d'une relation entre deux collègues ayant une vie sexuelle satisfaisante et régulière³ ».

Les deux amants se confient également, chacun à son tour, à la manager, et abordent donc avec elle des sujets de l'ordre de l'intime, tels la sexualité ou l'avenir de leur couple, qu'ils ne semblent pas évoquer entre eux. L'entreprise brise ainsi le dialogue entre Darren et Emma – la manager demande à Emma, à la fin de plusieurs entretiens, de « ne pas en parler à Darren⁴ », et devient, de ce fait, un intermédiaire indispensable aux deux personnages lorsqu'ils souhaitent communiquer entre eux. Cette rupture semble renforcée par le fait que Darren n'intervient pas dans la pièce, mais existe uniquement sous la forme d'un personnage dont parlent Emma et la manager. Il est donc réduit au silence. L'entreprise devient ainsi incontournable dans la relation qui unit Darren à Emma, ce qui accroît encore son emprise sur l'intimité des salariés et, de là, son pouvoir.

Dans la mise en scène de la pièce conçue par Mélanie Leray, et créée en 2013 au théâtre des Abbesses à Paris, le public pouvait notamment voir, dès la scène

¹ *Ibid.*, p. 9.

² *Ibid.*, p. 24.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 18.

d'ouverture du spectacle, comment la manager épiait les faits et gestes d'Emma en scrutant sa page Facebook. La manager y découvrait en effet Emma visiblement enivrée, lors d'une soirée passée en compagnie de ses collègues. La société apparaît alors comme un organe de surveillance totalitaire, qui fait fi de la frontière entre vie professionnelle et vie privée, et cherche à connaître les moindres détails de la vie de ses salariées. Cette impression était renforcée, dans la même mise en scène, par la caméra que la manager braquait sur le visage d'Emma durant leurs entretiens, et dont les images étaient retransmises sur un grand écran surplombant la scène. Ainsi exposés, les traits d'Emma semblaient devoir tout dévoiler de son intimité. Le visage de la jeune femme se reflétait, en outre, sur la table de réunion située au centre du plateau. Plus encore qu'une exposition, Emma paraissait alors subir une véritable dissection.

L'exhibition de la vie privée d'Emma et de son visage en gros plan confronte le public à son propre voyeurisme autant qu'à celui de l'entreprise, car les spectateurs ne peuvent faire autrement que de sonder la figure de la jeune femme, pour tenter d'y débusquer ses secrets. La volonté de la metteuse en scène de pointer le voyeur qui sommeille en chacun apparaît plus nettement encore lors de la projection des photographies d'Emma que la Responsable a trouvées sur Facebook, rappelant ainsi combien il est devenu banal d'explorer les réseaux sociaux à la recherche d'informations sur une connaissance, un collègue, un voisin. Mais surtout, la projection de ces images permet d'insister sur la force de coercition qui est celle de qui dispose de la connaissance de l'intime. « Nous ne sommes pas l'armée, Emma, nous ne donnons pas d'ordres¹ », assure la manager ; et, en effet, grâce à son emprise sur la vie privée de ses salariés et à la possibilité, plusieurs fois évoquée, de les congédier, l'entreprise peut affirmer sa toute-puissance – ce sans même avoir à donner d'ordres.

Mais en dépossédant Emma de son intimité, l'entreprise se donne également les moyens de prévenir toute velléité de contestation. En effet, comme l'explique le philosophe Michaël Foessel dans *La Privation de l'intime* (2008), le repli de l'individu dans la sphère de l'intime « [interdit] l'adhésion pure et simple au système

¹ *Ibid.*, p. 41.

de valeurs promu par la société en place¹ ». L'auteur considère que l'intime « permet de suspendre tout jugement extérieur sur ce qui s'y trouve élaboré. Pour exister, l'intime doit échapper aux regards : c'est une manière de signifier qu'il est soustrait à la compétence sociale² ». Par conséquent, « un monde sans intimité est un monde où les réserves de protestations s'amenuisent³ ». Michaël Foessel s'appuie, dans sa réflexion, sur les *Fragments d'un discours amoureux*, dans lesquels Barthes expliquait que « l'invocation de l'objet aimé doit lui permettre de se libérer de la "société" et de ses sollicitations dérisoires. Il y a une asocialité typique du discours amoureux qui renvoie à l'insignifiant (aux "mondanités") tout ce qui ne rappelle pas l'objet d'amour⁴ ». L'impératif de relater à sa supérieure sa relation avec Darren, dès lors qu'elle s'avère être d'ordre sexuel ou amoureux, prive donc Emma de toute une partie de son intimité. Ce faisant, il l'empêche également de prendre le recul nécessaire pour considérer l'entreprise et son travail comme dérisoires ou insignifiants. Si, comme l'assure Michaël Foessel, « l'intime exprime une liberté qui s'affirme en se soustrayant aux injonctions venues du dehors⁵ », dès lors que la jeune salariée est privée d'intimité, l'entreprise devient la seule perspective qui s'ouvre pour Emma. Cette dernière ne songera donc plus à remettre en cause le bienfondé des règles qui doivent s'y appliquer.

c. La métamorphose d'Emma

Le véritable enjeu qui se dessine alors derrière les contrôles auxquels doivent se soumettre les salariés ne concerne pas le chiffre d'affaires de la société, mais plutôt le pouvoir des uns et des autres. En jouant sur les silences et sur les stations assise et debout des comédiennes, Mélanie Leray matérialise sur scène le jeu de pouvoir qui s'instaure entre les deux femmes. Ainsi, lorsqu'Emma parvient à rétorquer à sa responsable, cette dernière se rassoit sur son fauteuil, tandis qu'Emma reste debout. Toutefois, la manager fait preuve d'une certaine désinvolture – assise dans une position détendue, elle ne prend pas la peine de regarder son interlocutrice en face,

¹ Michaël Foessel, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008, p. 14.

² *Ibid.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 65.

⁵ *Ibid.*, p. 77.

mais s'adresse à elle en fixant le public –, tandis que la posture de la jeune femme se raidit au fur et à mesure des entretiens. Puis la manager monte sur l'immense table brillante qui occupe le milieu du plateau, surplombant ainsi la salariée. Mais cette dernière rejoint rapidement sa responsable sur la table, pour se mettre, littéralement, à sa hauteur. En effet, la pièce voit s'opérer la transformation d'Emma, qui est manifeste tant dans le texte de Mike Bartlett que dans la mise en scène de Mélanie Leray.

Durant les premières scènes de la pièce, Emma se montre affable. Lorsque la manager lui demande comment elle va, elle s'enquiert à son tour de l'état de son interlocutrice. Puis elle répond volontiers et longuement aux questions posées par la manager : « Je prends mes marques. Au début, mes chiffres de vente étaient moyens, mais ils se sont améliorés. Oui. Je crois que tout se passe très bien. Merci¹ », explique-t-elle. Emma utilise un vocabulaire adapté à l'environnement professionnel dans lequel elle se trouve, mais laisse échapper un « ouais² » que la manager ne manque pas de souligner. Ce relâchement de langage indique la porosité entre l'attitude professionnelle qu'adopte Emma et la façon dont elle se comporte dans sa vie quotidienne. Sur scène, tantôt rigides, tantôt plus relâchées, les postures d'Emma trahissent la dualité entre le professionnel et le personnel qui se joue par le biais du corps de la jeune femme. Cette dichotomie s'observe également dans les tenues et l'apparence physique de la salariée. Tandis que, sur les images vidéos projetées au début du spectacle, elle apparaissait vêtue d'une robe et les cheveux lâchés, sur le plateau, elle se présente aux entretiens avec sa manager les cheveux attachés, portant un pantalon de tailleur. Mais la manifestation de cette dualité s'enracine plus profondément encore dans le corps d'Emma lorsque celle-ci tombe enceinte de son collègue Darren, événement auquel le titre de la pièce fait bien sûr référence.

Mais Emma se trouve aux prises avec un dispositif de type quasiment judiciaire, mis en place par la société pour laquelle elle travaille. La jeune femme perçoit d'emblée cet aspect, lorsqu'elle souligne l'utilisation du mot « perpétré³ » dans la définition de l'adjectif « amoureux » élaborée par l'entreprise. Le dispositif scénique acquiert une dimension de plus en plus judiciaire au cours du spectacle, au

¹ Mike Bartlett, *Contractions*, op. cit., p. 7.

² *Ibid.*, p. 8.

³ *Ibid.*, p. 14.

sein de laquelle Emma est bien sûr l'accusée, et la manager à la fois enquêtrice et juge. Les échanges entre les deux personnages s'apparentent ainsi à un interrogatoire, Emma devant répondre à des salves de questions.

Face à ces multiples ingérences dans sa vie privée, Emma n'a d'autre choix que de fournir à son employeur les informations qu'il désire. Ainsi, lorsque la manager souhaite obtenir sa version des faits quant à la soirée qu'elle a passée avec son collègue Darren, Emma explique qu'il ne s'agissait pas d'un rendez-vous amoureux. Si elle a bien tenté « d'attirer l'autre vers une relation sexuelle », dans les faits, elle n'a eu aucun rapport de cet ordre avec Darren. La manager résume alors la situation :

Eh bien merci pour vos propositions. J'en ferai part à Darren. Je lui communiquerai que, d'après vous, tous ces actes qu'il a interprétés à tort comme étant accomplis avec émotion ou par amour ont été accomplis simplement pour attirer l'autre vers une relation sexuelle. Qu'en fait il n'y avait pas d'amour, à aucun moment de la soirée. Pas d'idylle du tout¹.

Ainsi relatés, les faits tempèrent la candeur qui pouvait, jusqu'à cet instant, se dégager du personnage d'Emma. Cet épisode complexifie considérablement le personnage car, même si la jeune femme peut masquer un sentiment amoureux sous ce dehors sexuel, il établit qu'elle est capable de sensualité, ou de mensonge et de dissimulation. Mike Bartlett évite ainsi tout manichéisme, et ouvre la possibilité d'une transformation d'Emma au contact de sa manager.

Cette dernière apparaît comme l'incarnation du cynisme dans l'entreprise. Prête à tout pour que le règlement soit respecté et pour que les ventes demeurent à leur plus haut niveau, elle n'hésite pas à user de menaces en évoquant un éventuel licenciement, et la difficulté qui s'ensuivrait de retrouver un emploi, ou en soulevant la possibilité de poursuivre Emma en justice, pour « rupture de contrat² ». Vêtue d'un chemisier rouge vif et d'escarpins, la manager fait figure de diable assoiffé de sang sur une scène dont les décors sont exclusivement noirs ou blancs, à l'exception d'une plante verte côté cour. Outre le recours à la menace, elle procède également par insinuation. Emma en vient ainsi à mettre un terme à sa relation avec Darren. Cependant, cette rupture ne semble pas suffisante aux yeux de la manager, car elle assure à Emma :

¹ *Ibid.*, p. 20.

² *Ibid.*, p. 46.

La présence d'un enfant engendré par acte sexuel signifie que cela ne changera pas. Darren est le père de votre fils. Tant que ce fils continuera de vivre, il sera l'incarnation au sens le plus pur du terme, d'une relation qui continue à être partiellement sexuelle¹.

Le cynisme de la manager atteint son comble lorsqu'elle affirme avoir « besoin de preuves » de la mort de l'enfant de Darren et Emma.

Emma. Je vous apporterai l'acte de décès demain.

La manager. Merci, c'est très gentil Emma, mais j'ai peur que légalement – parce que nous nous devons d'avoir une politique cohérente sur le plan international et que les actes de décès de certains pays sont moins fiables que d'autres, je suis sûre que vous comprendrez –, j'ai peur que légalement cela ne soit pas suffisant. Nous avons vraiment besoin du corps lui-même².

Désignée par sa seule fonction dans l'entreprise et anonyme, la manager semble dépourvue d'humanité. « Est-ce que vous saignez³ ? » lui demande Emma, avant d'elle-même répondre à sa question : « Je ne suis pas sûre en fait [...] Que vous saigniez⁴ », mettant ainsi en doute le caractère d'être humain de la manager.

Toutefois, le personnage de la manager qui, depuis le début du spectacle, ne semblait guère être qu'une incarnation anonyme de la société, acquiert une épaisseur psychologique nouvelle dans les derniers instants du spectacle. Elle remonte la jupe de son tailleur, sans doute pour être plus attirante, puis change de chemisier sur la scène, avant de se mettre à pleurer suite à la tentative de démission d'Emma, non sans avoir tenté de la retenir, par la menace. Ces détails incombent entièrement aux choix de Mélanie Leray, et ne figurent pas dans le texte. Ce comportement tend ainsi à humaniser un personnage qui brillait par sa froideur jusqu'alors. Si aucun indice ne permet d'affirmer que la relation qui liait les deux femmes était d'ordre amoureux, il est néanmoins incontestable que leurs entrevues ont revêtu un aspect sentimental, du point de vue de la manager tout du moins, et tombent donc sous le joug du règlement de l'entreprise.

Mais dans le même temps, le public assiste à la métamorphose d'Emma, qui adopte la même coiffure et le même rouge à lèvres que la manager. Finalement, les visages des deux femmes se superposent sur l'écran au-dessus de la scène, tandis que la manager quitte le plateau, et probablement l'entreprise avec, laissant boire à Emma le verre de lait qui était son apanage depuis le début du spectacle.

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 42.

⁴ *Id.*

La clôture du spectacle explore ainsi la piste de la transformation d'Emma, qui serait devenue, peu à peu, semblable à sa manager. A l'inverse du début de la pièce, les réponses d'Emma aux questions posées sont brèves. Elle ne répond plus que par « oui¹ » ou par « non² », sans hésiter ni développer sa pensée, et lorsque la manager lui demande si elle est amie avec tous ses collègues, elle répond affirmativement, tandis qu'elle assurait l'inverse au début du texte.

Bien sûr, les changements dans le comportement d'Emma sont imputables au décès de l'enfant qu'elle avait mis au monde suite à sa relation avec Darren. Mais il importe de préciser que les conditions de ce drame restent très mystérieuses dans la pièce. En effet, Mike Bartlett ne précise pas, dans son texte, les circonstances de la mort de cet enfant, appelé Steven. Ce passage sous silence ne peut manquer d'attiser la curiosité du public sur ce point et le renvoie, de ce fait, à son propre voyeurisme.

De plus, le flou qui entoure la mort de cet enfant insinue également un doute sur l'innocence d'Emma. Dans la scène durant laquelle la manager lui avait expliqué que l'enfant constituait un prolongement, et par là une perpétuation de la relation sexuelle entre les deux salariés de l'entreprise, Emma s'était en effet exclamée « Qu'est-ce que vous voulez que je fasse ? Que je le tue ? Que je tue mon fils pour mettre un terme à la relation sexuelle³ ? » Cette éventualité semblait alors aberrante. Mais elle apparaît plus plausible lorsque le fils d'Emma décède effectivement. Surtout, le doute s'installe lorsque, face à la boîte à chaussures contenant la dépouille de son enfant, amenée à la demande de la manager, Emma avoue « Je l'ai fait moi-même⁴ ». La didascalie présente dans le texte indique alors « un temps⁵ », avant qu'Emma ne poursuive, et précise « Je l'ai déterré moi-même. Je suis allée là-bas hier soir, je n'avais qu'une petite pelle, mais j'ai creusé toute la nuit, et j'ai déterré le cercueil. Je l'ai pris. Je l'ai ramené ici. J'ai tout fait moi-même⁶ ».

Le cynisme se répandrait ainsi comme une épidémie et l'entreprise, avec le lot de règles absurdes et de contrôles indus qu'elle inflige aux salariés, constituerait un terreau de contagion idéal. Loin d'offrir à ses salariés l'occasion de s'épanouir, le

¹ *Ibid.*, p. 49.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

monde du travail les transformerait au contraire en automates. Emma affirme, à la fin de la pièce, que « [ses] chiffres de vente sont revenus à la normale¹ », et ce malgré le décès de son enfant. L'entreprise se targue pourtant de se soucier du bien-être de ses salariés. Mais lorsque la manager suggère à Emma d'aller consulter un médecin – « voir quelqu'un² », dit-elle, par pudeur ou par hypocrisie –, elle se dédouane, de même que l'entreprise, de toute responsabilité quant à l'état dans lequel se trouve désormais la salariée. Comme le soulignent Carl Cederström et André Spicer dans *Le Syndrome du bien-être* (2015), un ouvrage consacré à l'injonction hygiéniste qui, selon les auteurs, gangrène la société, l'entreprise « ne traite jamais le stress, l'angoisse ou la dépression comme des troubles résultant de son cadre de travail. Ces maux sont toujours la conséquence des habitudes mentales [de l'individu] qui tendent vers le laisser-aller et la dispersion³ ».

Malgré cette volonté de rendre le salarié seul responsable de son état, le rôle de l'entreprise et de la manager dans l'effondrement d'Emma est indubitable. Cependant, après avoir été confrontée à plusieurs décisions managériales difficiles à accepter, Emma s'est endurcie. Peut-être alors les « contractions » évoquées dans le titre sont-elles autant celles liées à l'accouchement que celle des muscles de la jeune salariée, se raidissant afin de mieux supporter les coups qui lui sont portés. La transformation d'Emma au cours de la pièce prouve ainsi l'emprise que peut avoir une société sur ses employés. Si le monde du travail ne paraît pas capable d'offrir aux individus l'épanouissement qu'ils espèrent y trouver, son pouvoir se manifeste, en revanche, dans sa capacité à modifier la personnalité des salariés ; voire parfois, à les briser.

¹ *Ibid.*, p. 48.

² *Ibid.*, p. 47.

³ Carl Cederström, André Spicer, *Le Syndrome du bien-être* (2015), trad. E. Jacquemoud, Paris, Editions L'échappée, 2016, p. 35.

2. Le travail vecteur de souffrance : *Burnout*

La pièce *Burnout*, d'Alexandra Badea, aborde également, comme l'indique son titre, la question de la souffrance qui peut découler du travail et de l'environnement professionnel. Armelle Talbot décrit ainsi le syndrome du *burnout* :

Dans le lexique de l'aérospatiale dont il est issu, le *burnout* désigne la désintégration par surchauffe d'une machine à court de carburant. Son apparition dans le domaine clinique en tant que « syndrome d'épuisement professionnel » survient dans les années 1970 à la suite des travaux de Herbert J. Freudenberger (*L'Épuisement professionnel : « la brûlure interne »*) et de Christina Maslach (*The Maslach Burnout Inventory*). Il concerne alors spécifiquement les professions « d'aide » (travailleurs sociaux, personnel soignant et enseignant), avant de voir son emploi élargi à toute forme d'activité.

Selon l'Organisation mondiale de la Santé, le *burnout* se caractérise par « un sentiment de fatigue intense, de perte de contrôle et d'incapacité à aboutir à des résultats concrets au travail ». Associé à des troubles d'ordre psychique et comportemental, il a également des effets physiques (insomnies, suees, maux de ventre, douleurs musculo-squelettiques), mais il n'est pas identifié comme une maladie dans les classifications nosologiques internationales, et l'identification de ses symptômes continue d'être discutée dans le monde médical en dépit de la popularité du terme¹.

La pièce d'Alexandra Badea évoque la vie professionnelle de deux personnages, l'évaluée et l'évaluateur. La première apparaît rapidement au bord du burn-out, tandis qu'il revient au second de mesurer le risque de burn-out chez les employés.

Comme Mike Bartlett dans *Contractions*, Alexandra Badea a donc choisi, pour traiter de ce sujet, de mettre en scène uniquement deux personnages. Cependant, ces deux personnages ne se croisent qu'au sein de trois des douze tableaux que comporte la pièce. Ce premier indice permet au lecteur attentif de constater que le dialogue entre les deux personnages se réduit au strict minimum. L'évaluée et son évaluateur n'auront pas de réel échange au cours de la pièce ; la valeur de l'évaluation s'en trouve d'autant affectée, car l'évaluateur ne pourra produire qu'une évaluation biaisée, ou du moins partielle, s'il ne dialogue pas avec l'évaluée. Le texte d'Alexandra Badea est, par conséquent, principalement composé d'une suite de monologues, une forme qu'affectionne l'auteure qui l'utilise à nouveau dans son texte suivant, *Pulvérisés*. L'alternance de ces monologues permet ainsi au public d'adopter successivement les points de vue de l'évaluée puis de l'évaluateur, qui livrent respectivement leur vision du monde du travail. Si les deux personnages s'expriment

¹ Armelle Talbot, « Abc du management », *thâtre* [en ligne], Chantier #1 : Scènes du néomanagement, mis en ligne le 29 janvier 2016. url : <http://www.thatre.com/2016/01/09/abc-du-management-armelle-talbot/>

à partir de positions hiérarchiques différentes dans l'entreprise, les expériences qu'ils vivent sont néanmoins assez similaires, et révèlent la violence des rapports qui peuvent exister dans une société, tant entre les salariés et leur direction qu'entre les salariés eux-mêmes.

a. Le temps de l'urgence

L'évaluée se définit elle-même, dès les premières lignes du texte, comme « une jeune cadre dynamique¹ », affichant ainsi son appartenance à une caste de salariés stéréotypée. Au-delà de son aspect caricatural, cette expression est symptomatique du rapport au temps qui est l'apanage de ce type de travailleur. En effet, la revendication de la jeunesse et du dynamisme comme des vertus cardinales montre que l'expérience acquise au cours du temps n'est plus ni une source de fierté pour l'individu ni une qualité recherchée par les entreprises. Mettre en avant la jeunesse et le dynamisme revient plutôt à s'inscrire dans une temporalité courte, éphémère et rapide : la jeunesse ne dure que peu de temps.

En effet, Nicole Aubert a montré, dans *Le Culte de l'urgence* (2003), comment s'était imposé aux travailleurs un rythme nouveau, en accélération constante. Elle explique que cette évolution est liée à l'avènement de l'économie de marché et au développement de moyens de communication de l'immédiateté : « le soubassement de ce nouveau rapport au temps réside dans l'alliance qui s'est opérée entre la logique du profit immédiat, celle des marchés financiers qui règnent en maîtres sur l'économie, et l'instantanéité des nouveaux moyens de communication² ». Pourtant, Nicole Aubert précise que « l'urgence est en réalité souvent subjective et en référence étroite au système de valeurs de la société ou de la personne qui énonce le jugement d'urgence³ ». L'omniprésence de la thématique du temps dans la pièce d'Alexandra Badea, et plus encore dans les répliques attribuées à l'évaluée, permet donc de mettre en lumière les valeurs que cette dernière a intériorisées.

¹ Alexandra Badea, *Burnout*, op. cit., p. 101.

² Nicole Aubert, *Le Culte de l'urgence*, Paris, Flammarion, Champs essais, 2003, p. 24.

³ *Ibid.*, p. 37.

La première page du texte insiste sur son obsession, qui consiste à « rentabiliser le temps. Gagner du temps¹ ». « Je ne perds pas mon temps. Surtout pas² », affirme-t-elle. Ce monoïdéisme trahit le modèle de l'organisation dans laquelle travaille l'évaluée, une entreprise pour laquelle le temps est devenu l'élément central qui rythme la journée des salariés. Nicole Aubert décrit ainsi, dans *Le Culte de l'urgence*, ces entreprises qui mettent en place, sous couvert de productivité accrue, de véritables « cultures de l'urgence » :

[Cette] urgence [est] fabriquée par l'organisation et destinée à générer davantage de pression et de productivité dans un contexte où le temps constitue désormais un avantage concurrentiel décisif. L'urgence s'érige alors en système et on assiste, dans beaucoup d'entreprises, à l'émergence de ce qu'on pourrait appeler des « cultures d'urgences », c'est-à-dire une certaine manière de fonctionner, destinée à répondre aux nouvelles contraintes de l'instantanéité et de la compression du temps mondial et qui n'est pas sans conséquence sur le plan humain³.

Le titre de la pièce d'Alexandra Badea permet de présager que l'évaluée fera les frais de l'organisation que décrit Nicole Aubert. En effet, le texte révèle rapidement que l'évaluée a déjà intériorisé cet impératif de rapidité, car l'évaluateur, lorsqu'il énumère les critères d'évaluation des salariés, ne fait pas référence à leur rapidité d'exécution des tâches. La pression temporelle semble donc s'exercer de manière plus insidieuse sur l'évaluée. Nicole Aubert explique comment agir dans l'urgence permanente peut aussi relever d'un impératif qu'un individu s'inflige à lui-même :

Cette urgence « fabriquée » ne l'est par seulement pas l'entreprise. Elle peut l'être aussi par l'individu, de façon consciente – par exemple le fait de se fixer des échéances courtes pour se stimuler ou pour combattre une tendance excessive au perfectionnisme ou à l'indécision – mais aussi inconsciente. Il s'agit alors d'une urgence intérieure, d'une nature différente de celle dont nous avons parlé jusqu'ici, mais qui rentre en résonance avec l'urgence extérieure et en démultiplie les effets. L'urgence devient alors une construction mentale, c'est-à-dire que la personne n'évalue pas la situation à l'aune de critères objectifs, mais selon une problématique intérieure qui déforme son appréciation de la situation. Travailler dans l'urgence, « prendre » les urgences peut ainsi constituer un moyen de réassurance personnelle, une façon d'assurer son pouvoir ou encore un mode de réponse à l'anxiété⁴.

A l'instar de la description effectuée par Nicole Aubert, l'évaluée se fixe elle-même des « objectifs urgents⁵ ». Mais la sociologue ajoute que la capacité d'un individu à gérer les urgences qui s'imposent à lui, et surtout celles qu'il s'impose à lui-même, peut constituer « une garantie [...] de sa propre compétence⁶ » :

¹ Alexandra Badea, *Burnout*, op. cit., p. 101.

² *Id.*

³ Nicole Aubert, *Le Culte de l'urgence*, op. cit., p. 101-102.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ Alexandra Badea, *Burnout*, op. cit., p. 102.

⁶ Nicole Aubert, *Le Culte de l'Urgence*, op. cit., p. 106.

L'image de soi est centrale dans cette affaire et les choses se jouent aussi, souvent contre les apparences, en termes de pouvoir et de puissance personnelle comme si, de cette surcharge qu'on s'impose à soi-même, de cette impossibilité de refuser dont on se plaint, on tirait en fait un bénéfice secondaire : celui de l'assurance qu'on est indispensable et, par là même, la démonstration de sa propre supériorité et la justification de sa propre existence¹.

L'évaluée vérifie ainsi sa propre compétence en soulignant les diverses tâches qu'elle doit accomplir dans l'urgence. En outre, en respectant un impératif qui n'est pas formalisé par l'entreprise, elle entretient l'illusion d'être maîtresse de son propre destin. En effet, c'est bien l'évaluée, et elle seule, qui s'impose de travailler dans l'urgence. Elle ne se soumet pas à un ordre extérieur explicite, mais se commande à elle-même de travailler le plus rapidement possible. Choisir les impératifs à respecter revient ainsi à aménager un semblant d'espace de liberté au sein d'une organisation qui n'en laisse guère. Mais cette liberté n'est jamais que celle du détenu qui peut librement aller et venir dans la cour de sa prison. Elle apparaît d'autant plus illusoire qu'elle ne peut se déployer que dans le strict cadre délimité par les contraintes intériorisées par l'évaluée, du fait de la « culture de l'urgence » développée dans l'entreprise. Ce soupçon de liberté, même s'il tient du mirage, permet néanmoins à l'évaluée d'éprouver le sentiment de contrôler en partie sa vie, de choisir de mener son existence comme elle l'entend – en l'occurrence, dans l'urgence permanente –, et non de la subir en permanence. L'oppression est plus facile à supporter dès lors qu'elle se pare des atours du libre arbitre.

Le mantra de l'évaluée, « Travailler plus. Gagner du temps. Remplir le temps² » fait, par ailleurs, écho au slogan popularisé par Nicolas Sarkozy lorsqu'il était candidat à l'élection présidentielle de mai 2007, « Travailler plus pour gagner plus », comme l'a confirmé Alexandra Badea dans un entretien paru dans la revue en ligne *thaêtre*³. Mais la reformulation opérée par l'auteure vide la formule du sens qui pouvait lui être attribué, car, pour l'évaluée, travailler plus devient un objectif en soi. Gagner du temps ne permet plus que de travailler plus longtemps. Le raisonnement semble proche du sophisme : le travail est à la fois vidé de son contenu – la nature des tâches effectuées par l'évaluée n'est pas explicitée – et de son but, car il n'a plus

¹ *Ibid.*, p. 106-107.

² Alexandra Badea, *Burnout*, *op. cit.*, p. 131, 133, 138, 139.

³ « *Burnout* par exemple, je l'ai écrit suite à la banalisation de cette phrase de Sarkozy "Travailler plus pour gagner plus" qui venait au moment des vagues de suicide chez Renault et France Télécom. Cette phrase est devenue agressive, elle n'avait plus aucun sens. J'ai voulu comprendre d'où elle est venue et j'ai trouvé son discours », Alexandra Badea, <http://www.thaetre.com/2016/01/19/cest-quoi-ce-travail-enjeux-decriture/2/>

aucune finalité. Il se charge ainsi d'une véritable valeur morale, à défaut de valeur intrinsèque : travailler est bien *en soi*.

En fait, comme l'explique Armelle Talbot, toujours dans la revue *thâtre*, l'évaluée se conforme à la « loi de Parkinson » :

Selon la loi de Parkinson, tout travail tend à occuper entièrement le temps dont on dispose pour l'effectuer (« *Work expands to fill the time available for its completion* »). Formulée par Cyril Northcote Parkinson, historien anglais, à la suite d'une étude sur le fonctionnement de l'administration, cette loi a été publiée pour la première fois en 1955 dans un article de *The Economist*. Dévolue à mettre en valeur l'augmentation du nombre de fonctionnaires indépendamment de la quantité de travail à fournir, la loi de Parkinson s'inscrit initialement dans une analyse critique de la bureaucratie britannique d'après-guerre. Extraite de ce contexte, elle est massivement reprise dans la littérature managériale où elle côtoie nombre d'autres lois, principes ou syndromes, et où elle est devenue un outil de gestion du temps dont l'interprétation la plus simpliste consiste à justifier le raccourcissement des délais octroyés pour plus d'efficacité.

Du moins est-ce à cette lecture très agressive de la loi de Parkinson qu'est confrontée le personnage de l'Évaluée dans *Burnout*, lorsque sa commande en ligne du livre *Comment devenir exceptionnel en cinquante leçons* se trouve récompensée d'un second manuel¹.

L'écriture d'Alexandra Badea prolonge cet état d'urgence permanent : les phrases transcrivant les pensées de l'évaluée sont courtes, parfois nominales, et ne s'embarrassent pas d'adjectifs. L'auteure utilise, en outre, un vocabulaire redondant, révélant ainsi l'enfermement du personnage, qui sans cesse ressasse les mêmes idées. Enfin, les actions que doit effectuer l'évaluée s'enchaînent sous forme de liste :

Travailler / Réussir / Parvenir / S'imposer / Gagner / Inventer / Imaginer / Encaisser / Empocher / Marquer / Pointer / Signer / Se rappeler / Ne pas lâcher / Tâcher / Ramer / Résister / Ramasser / Dépasser / Impressionner / Envoyer / Récupérer / Exécuter / Réaliser²

Les différentes tâches figurant dans cette liste ne sont pas hiérarchisées, mais se succèdent mécaniquement les unes aux autres, sans que la salariée prenne le temps d'y réfléchir. La présentation de ces diverses actions au sein d'une liste désorganisée rend compte de la difficulté de l'entreprise à prioriser les tâches. Comme l'explique Nicole Aubert, les tâches « urgentes et importantes³ » se confondent désormais avec celles « urgentes et non importantes⁴ ». Cette succession de verbes permet également d'insister sur la « survalorisation de l'action⁵ » qui, selon Nicole Aubert, est de mise au sein des cultures de l'urgence. Comme l'évaluée, l'évaluateur dresse d'ailleurs une liste des actions qu'il effectue :

¹ Armelle Talbot, « Abc du management », *thâtre* [en ligne], Chantier #1 : Scènes du néomanagement, mis en ligne le 29 janvier 2016. url : <http://www.thatre.com/2016/01/09/abc-du-management-armelle-talbot/>

² Alexandra Badea, *Burnout*, *op. cit.*, p. 102-103.

³ Nicole Aubert, *Le Culte de l'urgence*, *op. cit.*, p. 77.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 102.

Je connais / Je sais / J'organise / Je délègue / Je réagis / Je gère / J'impose / Je sens / J'anticipe / J'écoute / Je dialogue¹

Cependant, dans l'énumération de l'évaluateur, les verbes sont conjugués, et le pronom personnel de la première personne apparaît, au contraire de la liste de verbes récitée par l'évaluée. Les positions des deux personnages se distinguent ainsi : tandis que l'évaluée doit se soumettre à des impératifs extérieurs, traduits par des infinitifs, l'évaluateur, lui, s'inscrit dans l'action, en utilisant des verbes conjugués. Il est acteur des tâches qu'il effectue, comme l'explique la récurrence du pronom personnel « je ». Mais cette suite de verbes est conjuguée au présent. Le futur, pas plus que le passé, ne semble avoir leur place dans la grammaire de l'entreprise.

Dans *La Culture du narcissisme* (1979), le philosophe américain Christopher Lasch regrette « [ce] sentiment de discontinuité de l'histoire, l'impression de vivre dans un univers où le passé n'éclaire pas le présent et où le futur est devenu complètement imprévisible² ». Ces sentiments sont caractéristiques de l'état d'esprit des jeunes cadres dynamiques, dont l'évaluée revendique faire partie.

Mais Christopher Lasch estime que cet ancrage dans un présent indépassable est caractéristique des classes laborieuses. En effet, Lasch écrit que « les pauvres ont toujours été contraints de vivre dans le présent³ ». Il précise que ce constat s'est étendu au-delà des personnes vivant dans la pauvreté :

Un grand nombre de gens que l'on dit, par euphémisme, appartenir à la classe moyenne parce qu'ils vont au travail « bien habillés » sont maintenant réduits à des conditions d'existence prolétariennes. Beaucoup d'emplois de bureau ne demandant pas plus de compétence que les postes en usine sont encore moins bien payés que ces derniers et ne confèrent guère de prestige ou de sécurité⁴.

Tel est effectivement le cas de l'évaluée, mais aussi de l'évaluateur. Les listes de verbes que les deux personnages récitent tour à tour attestent que les missions dévolues aux salariés en col blanc s'enchaînent mécaniquement. Les employés de bureau doivent désormais trier, gérer, commander, déléguer, organiser, comme les ouvriers travaillant à la chaîne doivent découper, assembler, ranger ou empiler des objets.

Le philosophe et universitaire Matthew B. Crawford, dans *Eloge du carburateur* (2009), un ouvrage défendant la réhabilitation des métiers manuels,

¹ Alexandra Badea, *Burnout*, op. cit., p. 109.

² Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme* (1979), trad. M. L. Landa, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2006, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 104.

affirme également que « la nouvelle frontière du capitalisme, c'est l'application au travail de bureau des mêmes procédés jadis appliqués au travail d'usine, à savoir l'élimination de ses éléments cognitifs¹ ». L'auteur explique que « les cols blancs sont aussi victimes de la routinisation et de la dégradation du contenu de leur tâche² ».

Cette double dépréciation qualitative, relative au contenu des missions assignées aux employés mais également à la perception dégradée de l'employé que l'accomplissement de tâches médiocres engendre, se heurte pourtant à un besoin de reconnaissance accru. En effet, comme l'explique Pascal Chabot dans *Global Burnout* (2013), l'investissement temporel que réalisent des salariés dans leur poste appelle une récompense autre que pécuniaire :

Offrir son temps à autrui revient à dilapider son plus intime capital, celui sans lequel tous les autres biens sont vains. On comprend dès lors que la reconnaissance entendue comme gratitude soit si fortement désirée. Seule une rétribution symbolique peut être à la hauteur métaphysique de ce don de soi. Seul un « Merci » sincère peut prendre acte du caractère non naturel de donner en de telles quantités ses jours à autrui³.

Mais ce besoin de reconnaissance ne peut être satisfait dans un univers professionnel qui nie et tend à annihiler l'humanité des individus.

b. Travailler au point d'en perdre son humanité

Afin donc de satisfaire à ce nouvel impératif moral exigeant rapidité et efficacité, l'évaluée met en place des stratégies pour perdre le moins de temps possible. Ce faisant, elle renonce à de nombreux moments, qui rendent d'ordinaire la vie quotidienne plus agréable. Elle sacrifie ainsi sa pause déjeuner, et avale ses repas devant l'écran de son ordinateur :

Manger devant l'ordi. Des surgelés.
Je mets la barquette dans le micro-ondes. Dix minutes. Pendant que ça chauffe moi je travaille. Je ne m'arrête pas. Je ne perds par mon temps. Surtout pas. Travailler plus. De plus en plus.
Le plat est prêt. Non je ne le mets pas dans une assiette. Je le mange directement dans la barquette. Avec une fourchette en plastique. C'est plus rapide. C'est plus facile. Pas de vaisselle à faire. Pas de temps à perdre⁴.

¹ Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur* (2009), trad. M. Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 2010, p.40.

² *Ibid.*, p. 55.

³ Pascal Chabot, *Global burn-out*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 2013, p. 74.

⁴ Alexandra Badea, *Burnout, op. cit.*, p. 101.

Pour l'évaluée, la moindre seconde compte – y compris le temps de décongélation de son plat préparé, qui est lui aussi chronométré. Le repas, qui pourrait constituer un temps de pause dans le flux de travail ininterrompu de la salariée, est réduit à sa fonction la plus essentielle. Sa liste de courses comporte le strict minimum :

J'achète :

Sept yaourts pour le petit déj. Un par jour.

Sept tranches de jambon pour le petit déj. Une par jour ?

Sept œufs pour le petit déj. Un par jour.

Le matin je mange salé. Ca me donne l'apport calorique nécessaire pour tenir jusqu'à midi.

Beaucoup de protéines. Pas besoin d'une collation plus tard. La collation me fait perdre du temps et moi je ne perds pas de temps.

J'achète :

Sept barquettes Fleury-Michon.

Lundi hachis Parmentier à la crème fraîche 380 Kcal

Mardi tomates farcies au riz cuisiné 378 Kcal

Mercredi risotto et poulet aux cèpes 414 Kcal

Jeudi gratin dauphinois au jambon 366 Kcal

Vendredi couscous poulet merguez 380 Kcal

Samedi paella valenciana 366 Kcal

Dimanche moussaka bœuf et aubergines 351 Kcal

Le même menu chaque semaine. Varier c'est perdre le temps et moi je ne perds pas le temps¹.

La nourriture est donc envisagée uniquement sous son aspect nutritionnel. L'évaluée est attentive au nombre de calories qu'elle ingurgite, ainsi qu'aux nutriments présents dans les aliments dont elle se nourrit. Toutefois, elle ne prend soin de sa santé que dans la mesure où être en bonne forme lui permet d'être plus productive ; car pour être un employé modèle, il faut désormais être en bonne forme physique. Carl Cederström et André Spicer ont souligné ce nouvel impératif dans *Le Syndrome du bien-être* :

Un grand nombre d'entreprises encouragent leurs employés à avoir une bonne hygiène de vie [...] En décidant d'aller à la salle de sport et d'arrêter de fumer, les employés ne font pas que prendre soin de leur corps ; ils renvoient aussi une meilleure image d'eux-mêmes (surtout à l'heure où avoir un corps gras ou un physique « atypique » constitue une marque d'infamie). Ils affichent ainsi leur détermination à être en bonne santé, responsables, soucieux de leur image et sociables².

Les deux auteurs ajoutent que « les entreprises veulent nous pousser insidieusement à “soigner” notre image. Il s'agit d'imposer en filigrane une nouvelle conception de l'employé modèle, qui porte une attention soutenue à sa condition physique et à l'accroissement de sa productivité³ ». La nécessité de répondre à cet impératif normatif constitue une contrainte supplémentaire qui s'impose aux salariés,

¹ *Ibid.*, p. 106.

² Carl Cederström, André Spicer, *Le Syndrome du bien-être*, *op. cit.*, p. 48-49.

³ *Ibid.*, p. 52.

et accroît, de ce fait, le risque de *burnout*, car elle prive en même temps l'individu de la détente généralement associée au repas, ainsi que de l'agrément que peuvent apporter certains aliments. L'évaluée ne mange que pour se nourrir, et n'en éprouve aucun plaisir. Car le plaisir, sous quelque forme qu'il se présente, est une perte de temps. Ainsi l'évaluée considère-t-elle que « ceux qui baisent sont des losers » :

Non je ne baise pas. J'ai pas le temps. Pour baiser il faut avoir le temps. Et moi je suis une jeune cadre dynamique. Je travaille pour réussir. Ceux qui baisent sont des losers. C'est pour ça d'ailleurs qu'ils ont le désir de baiser... pour oublier qu'ils sont des losers. Oui. Non moi je ne baise pas¹.

Par ailleurs, si la dimension de plaisir liée à la nourriture ou à la sexualité a disparu, les éléments ingurgités sont jaugés à l'aune des calories qu'ils contiennent. En effet, les aliments sont, à leur tour, évalués, en fonction de l'apport énergétique qu'ils procurent. Or l'énergie est bien l'étalon qui mesure la valeur du « jeune cadre dynamique ». Nicole Aubert décrit, dans son ouvrage, comment les travailleurs pressés par le temps sont désormais réduits à la seule énergie qu'ils peuvent fournir à l'entreprise :

N'étant plus sollicitée au niveau de sa réflexion, ne pouvant plus prendre le temps du recul et de l'analyse, sommée de réagir de manière toujours plus rapide pour gérer un télescopage permanent d'actions ou de réponses à apporter dans l'instant, la personne finit par fonctionner sur sa seule dimension « énergétique », comme une centrale électrique ou un circuit électronique dont, à certains moments et du fait d'une surchauffe prolongée, les branchements ou les connections sautent brutalement, comme sous l'effet d'un gigantesque court-circuit².

L'évaluée et le travail qu'elle fournit ne servent plus qu'à alimenter, au sens propre du terme, l'entreprise. Le monde du travail absorbe ainsi l'énergie des salariés ; avant de les régurgiter sans ménagement lorsqu'ils sont épuisés.

La pièce d'Alexandra Badea montre ainsi comment un employé peut faire preuve de soumission à l'égard de son entreprise. Dans son livre *Désobéir* (2017), Frédéric Gros définit la soumission comme « une obéissance de pure contrainte : on obéit à celui qui tient dans ses mains l'arme ou le fouet, la puissance de décision sur la carrière voire sur la vie et la mort [...] Être soumis, c'est être prisonnier d'un rapport de forces qui subjugue, fait plier, aliène au sens propre³ ». Il ajoute que, pour un individu soumis, « ne peut intervenir, au principe de mon action, au départ de mes gestes, ni une volonté propre, ni une motion intérieure, ni une spontanéité vivante, ni un mouvement personnel⁴ ». L'évaluée semble ainsi agir en dehors de sa volonté

¹ Alexandra Badea, *Burnout*, *op. cit.*, p. 104.

² Nicole Aubert, *Le Culte de l'urgence*, *op. cit.*, p. 143.

³ Frédéric Gros, *Désobéir*, *op. cit.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

propre, en se soumettant à de multiples contraintes qu'elle a intériorisées ou bien qui sont matérialisées en la personne de l'évaluateur. Bien qu'elle multiplie les actions, elle semble donc s'inscrire dans une forme de passivité, par défaut de volonté. En effet, selon Frédéric Gros, la soumission n'implique pas l'inaction mais, au contraire, réunit « la passivité et l'activité » :

Regardez-les qui se démènent : l'ouvrier à sa machine qui s'éténue à suivre des cadences impossibles, le petit fonctionnaire dans son bureau mettant son zèle fou à appliquer des directives confuses, l'employé qui s'épuise à être « réactif ». Tous s'affairent, se dépensent. Mais cette agitation n'est que le revers d'une passivité complète¹.

L'auteur estime que le soumis obéit parce qu'« il ne peut pas faire autrement : moins fort, moins puissant [...] La raison de l'obéissance du soumis tient dans la déraison de la violence aveugle et des rapports de force² ». Le soumis renvoie à la figure de l'esclave : « il ne s'appartient pas lui-même. Son corps, ses gestes, sa vie même sont la propriété du maître³ ». Frédéric Gros ajoute : « il lui est impossible de désobéir : la sanction serait immédiate et trop lourde. Humilié, viré, battu, exclu, rétrogradé... Il lui en coûterait trop. Trop risqué. On obéit parce que le coût de la désobéissance n'est pas soutenable⁴ ».

Or Frédéric Gros explique que la soumission est désormais un signe de déshumanisation. Pendant longtemps, la désobéissance a été « du côté des formes de la rusticité sauvage, de la bestialité incontrôlable⁵ ». Ainsi, désobéir revenait à « manifester une part en soi d'animalité stupide et rude⁶ ». L'auteur écrit :

L'obéissance transporte des ténèbres de l'ignorance aux clartés du savoir, des pulsions primitives aux médiations raisonnables, de la brute épaisse à l'homme civilisé. Passage de l'indocilité spontanée, immédiate, sauvage, à l'intériorisation des règles de la vie commune, à l'état civilisé⁷.

Mais Frédéric Gros précise que « l'expérience du XX^e siècle, celle des régimes totalitaires et des grands génocides, a inquiété, dérangé, ou plutôt fragmenté, brisé cette évidence culturelle massive qui lie, de manière serrée, capacité d'obéir et affirmation d'humanité⁸ » : « la dérobaude, l'évitement, la désobéissance, le refus, voilà ce qui aurait pu rendre humains les gestionnaires impeccables du crime et de

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 44.

⁵ *Ibid.*, p. 30.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 33.

⁸ *Ibid.*, p. 34.

l'horreur¹ ». L'auteur appelle ce phénomène de retournement « le renversement des monstruosité² ». Dès lors, lorsque l'individu obéit mécaniquement, « l'opposition n'est plus celle de l'homme et de l'animal, mais de l'homme et de la machine. Et soudain, c'est la désobéissance qui humanise³ ». La déférence que manifeste l'évaluée à l'égard de son entreprise peut donc être entendue comme une preuve supplémentaire de sa déshumanisation.

c. Le poids des responsabilités

L'évaluateur révèle avoir été « psy⁴ » par le passé, sans que le texte ne précise d'abord s'il était psychiatre, psychologue ou encore psychanalyste. Mais après avoir suggéré à un patient de se suicider, il réalisa qu'il s'était « trompé » lorsque ce patient se suicida effectivement, décida de changer de métier, et devint « évaluateur ressources humaines⁵ ». Ce n'est pas tant le poids de sa responsabilité dans la mort d'un autre être humain que son erreur qui semble à l'origine de ce changement de carrière ; l'évaluateur se reproche en effet à lui-même à plusieurs reprises, et à la deuxième personne du singulier, « tu t'es trompé⁶ ». Alors pour ne plus se tromper, l'évaluateur s'est reconverti dans un métier basé sur des critères objectifs, quantifiables. Il détermine désormais les profils des salariés et les évalue selon un « questionnaire [qui] comporte trois parties et au total quatre-vingt-onze questions⁷ », et doit être complété en « douze minutes⁸ ». Il évalue ainsi le risque de *burnout* des salariés de l'entreprise dans laquelle il travaille à l'aune des « tests de Freudenberger⁹ » qui est, comme le rappelle Pascal Chabot dans *Global Burn-out* (2013), l'inventeur du terme¹⁰. Contrairement à celles incombant aux psychiatres, psychologues ou psychanalystes, les responsabilités inhérentes à ce métier semblent donc limitées, car l'évaluateur appuie sa pratique professionnelle sur nombre d'outils

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 36.

⁴ Alexandra Badea, *Burnout*, *op. cit.*, p. 110.

⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁶ *Ibid.*, p. 110, 111.

⁷ *Ibid.*, p. 116.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰ Pascal Chabot, *Global burn-out*, *op. cit.*, p. 28.

– « Là j’ai les bons outils / Pas de risque / Les bons outils¹ », affirme-t-il – et d’indices préalablement définis, qui restreignent considérablement la portée de ses interprétations :

Instruments de collecte de données de la performance :
Observation directe du sujet au travail
Relevé des erreurs et incidents critiques
Contrôle périodique
Feed back de la clientèle
Entretien annuel d’évaluation
Instruments de mesure de la performance :
Résultat à atteindre : objectifs quantitatifs, objectifs qualitatifs
Traits de personnalité et comportements requis²

L’évaluateur résume ainsi ses fonctions, qui se cantonnent à « Des cases. Des gens dans des cases. Remplir des cases. Remplir des cases³ ». Dans *Eloge du carburateur*, Matthew B. Crawford souligne ainsi qu’« avec sa déférence à l’égard des procédures neutres, le libéralisme est par définition une politique de l’irresponsabilité⁴ ».

Pourtant, le caractère objectif de ce type d’évaluation peut être remis en question. En effet, si l’évaluation de l’individu porte sur des items précis,

Malgré toutes les pseudonormes d’évaluation concoctées par la hiérarchie managériale, les personnes qui travaillent dans un bureau ont souvent l’impression que leur travail ne répond pas au type de critère objectif que fournit, par exemple, un niveau de menuisier et que, par conséquent, la distribution du blâme et de l’éloge y est parfaitement arbitraire. La mode du “travail en équipe” rend de plus en plus difficile l’attribution de la responsabilité individuelle et a ouvert la voie à des formes singulières et inédites de manipulation managériale des salariés, lesquelles adoptent le langage de la thérapie motivationnelle ou de la dynamique de groupe. Les cadres supérieurs eux-mêmes vivent dans une condition d’incertitude psychique déroutante liée au caractère anxiogène des impératifs extrêmement vagues auxquels ils doivent obéir⁵.

L’auteur étudie la vie de bureau en entreprise, qui génère souvent un « sentiment d’absurdité⁶ ». Selon Matthew B. Crawford, le travail de bureau est désormais dénué de critères objectifs d’évaluation :

Les entreprises souhaitent généralement projeter l’image d’institutions axées sur l’efficacité de leurs performances et l’obtention de résultats concrets. Mais quand aucune véritable production matérielle n’est en jeu, quels sont les critères objectifs de la performance ? Quelle est la fonction réelle d’un manager ? Il est encouragé à porter son attention sur l’état d’esprit de ses salariés et devient ainsi une espèce de thérapeute [...] Le processus devient plus important que le produit, et son optimisation passe par des techniques de management qui ont des effets subjectifs beaucoup plus profonds que la colère d’un contremaître⁷.

¹ Alexandra Badea, *Burnout*, op. cit., p. 111.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 119.

⁴ Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur*, op. cit., p. 56.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ *Ibid.*, p. 145.

⁷ *Ibid.*, p. 146.

Cet état de fait évoqué par Matthew B. Crowford semble décrire le fonctionnement de l'entreprise de *Burnout*. Les énumérations de verbes qui forment les répliques de l'évaluée et de l'évaluateur ne débouchent, en effet, sur « aucune véritable production matérielle ». La situation de l'employé de bureau devient ainsi moins enviable que celle de l'ouvrier. Tandis que l'enchaînement de gestes de l'ouvrier, aussi répétitif puisse-t-il être, contribue à une création concrète, la litanie des employés de bureau n'est couronnée d'aucune production concrète.

Cette absence de réalisation matérielle pourrait avoir le mérite de diminuer la pression qui pèse sur les épaules de l'évaluée. Mais, paradoxalement, alors que l'évaluateur cherche à se décharger du poids d'une trop grande responsabilité personnelle en appuyant son évaluation sur des critères objectifs et strictement délimités, il contribue à faire peser sur l'évaluée une responsabilité toujours plus lourde. Si les critères d'évaluation se prétendent objectifs, le résultat de l'évaluation dépend donc entièrement du comportement de l'évaluée, et aucunement du regard qui est porté sur elle. La pression sur les salariés qu'a engendrée ce type de pratiques est décrite par Nicole Aubert :

Cette pression est intensifiée par l'« hyper responsabilisation » personnelle, en vigueur dans les pratiques d'évaluation individuelle. « Le type porte tout sur ses épaules, explique ainsi un spécialiste de la gestion des ressources humaines, il porte son présent, son futur, son avenir, sa formation, son employabilité... Il est responsable de tout, de ce qui lui est arrivé, de ce qui lui arrive, de ce qui va lui arriver. Le moment clé, ça a été l'arrivée des bilans de compétence, c'est là que ce discours s'est forgé et cette hyper responsabilisation fait que le type se dit : "Je dois à tout prix être plus performant" et les critères, les objectifs qu'on lui fixe sont tels qu'il doit travailler toujours plus vite¹ » .

En accentuant la pression pesant sur l'évaluée, l'évaluateur accroît donc le risque de *burnout*, qu'il doit pourtant lui-même mesurer. L'évaluateur définit le « Burnout = syndrome d'épuisement professionnel, consécutif à l'exposition à un stress permanent et prolongé² ». Alexandra Badea reprend, dans cette définition, des termes fréquemment associés pour définir cette pathologie. L'évaluateur déroule ensuite l'étiologie et la symptomatologie qui figurent sur la page Wikipédia du syndrome d'épuisement professionnel³ :

Comment évaluer le burnout ?

Certaines professions sont plus à risques que d'autres.

Ce sont notamment les professions :

A fortes sollicitations mentales, émotionnelles et affectives ;

¹ Nicole Aubert, *Le Culte de l'urgence*, *op. cit.*, p. 52-53.

² Alexandra Badea, *Burnout*, *op. cit.*, p. 131.

³ https://fr.wikipedia.org/wiki/Syndrome_d%27époussement_professionnel, consulté le 16 février 2018.

A forte responsabilité ;
 Où l'on cherche à atteindre des objectifs difficiles ;
 Où il existe un fort déséquilibre entre les tâches à accomplir et les moyens mis en œuvre.
 [...]
 Certaines personnes sont plus à risque de burnout que d'autres :
 Personnalité ayant des idéaux de performance et de réussite ;
 Personnalité liant l'estime de soi à ses performances professionnelles ;
 Personne sans autre centre d'intérêt que son travail ;
 Personne se réfugiant dans son travail et fuyant les autres aspects de sa vie.
 [...]
 Les symptômes rencontrés dans le burnout sont
 Les douleurs généralisées
 Le manque d'attention
 L'insomnie
 L'irritabilité
 L'impatience
 L'épuisement physique et psychologique.
 Souffrance de soi¹

En se réfugiant derrière cette définition à la portée du premier venu, l'évaluateur refuse le poids de la responsabilité qui lui incombe. En effet, si l'évaluation du risque de burnout s'effectue uniquement au regard de ces critères et des réponses aux questions du test de Freudenberg, la mission de l'évaluateur pourrait être assurée par n'importe quelle autre personne ; nul besoin d'être psy, psychologue, psychothérapeute ou même psychiatre pour cocher les cases d'un questionnaire. La valeur du métier de l'évaluateur réside dans les rapports humains qu'il peut développer avec les salariés. Or celui-ci n'a pas de réel échange avec l'évaluée au cours de la pièce. L'évaluateur n'est ainsi qu'un pion, qui répond, sans zèle ni audace, aux exigences de sa hiérarchie. Il est selon l'expression de Frédéric Gros, « le soumis [qui] obéit en aveugle² » :

Il ne connaît rien de la finalité, rien de la destination, rien du but, rien du sens de ce qui lui est demandé de faire – et peut-être même qu'il ne *veut* rien en connaître. Il exécute, agit sans intention propre pour le compte, pour le profit d'un autre, de par la volonté, la décision, *sous la responsabilité* d'un autre. En lui, *l'agent n'est pas auteur*. Séparation : j'agis ainsi, je fais cela, mais ce n'est pas moi vraiment. Je ne suis que l'agent, le bras mécanique, le cerveau calculant, le mouvement automatique, mais en aucun cas la décision ni le jugement. Pourquoi as-tu fait cela ? J'avais des ordres. Ce qui signifie : je n'ai pas pris l'initiative, c'est à peine si j'avais le choix des moyens. Je ne suis pas l'auteur de ce que je fais. Un simple agent. Et donc : je ne suis pas responsable [...] Je ne suis qu'un esclave du système que je réprouve sans avoir les moyens de le combattre³.

Frédéric Gros explique que « cela est bien confortable, après tout, de pouvoir à ce point se défaire de ses responsabilités. Quel soulagement de me dire que je ne pouvais rien faire, ou plutôt non : de me dire que ce que j'ai fait, eh bien, ce n'était

¹ Alexandra Badea, *Burnout*, op. cit., p. 131.

² Frédéric Gros, *Désobéir*, op. cit., p. 49.

³ *Ibid.*, p. 49-50.

pas vraiment moi. «Je ne suis pas responsable : j’ai obéi aux ordres¹» ». Le philosophe ajoute que cette manière de penser revient à céder à la facilité :

Il est tellement plus confortable de se laisser dicter sa conduite par un autre, tellement plus doux de se laisser souffler par des auteurs les phrases toutes faites qu’il faudrait dire. Car alors, évidemment, on n’en est pas responsable. On n’a pas à en porter le poids, la charge, le fardeau. Encore une fois et jusqu’au bout : terreur-panique de la liberté, délices souveraines de la déresponsabilité².

Mais refuser d’assumer ses responsabilités fait de l’évaluateur un individu aliéné. En effet, pour Frédéric Gros, « nous ne sommes pas responsables parce que libres, mais libres parce que responsables³ ». La responsabilité est une condition de la liberté, et non l’une de ses conséquences. Ainsi, en déchargeant ses salariés des responsabilités qui leur incombent normalement, l’entreprise ampute leur capacité à agir en citoyens politiques raisonnables : si leurs actes n’engagent pas leur responsabilité, alors agir éthiquement importe peu. Le monde du travail se départit donc du rôle d’« instance particulière de socialisation où tous coopèrent et sont solidaires car tous travaillent ensemble⁴ » sous lequel il se présentait jusqu’à présent.

3. Le rôle social de l’entreprise en questions : *Monkey Money*, ou la grande famille de l’entreprise

La structure d’une entreprise peut donc altérer la personnalité des individus, lorsqu’elle se fait contraignante. Mais elle peut aussi modifier les rapports qu’entretiennent les individus les uns avec les autres en prenant les traits d’une organisation souple et bienveillante à l’égard de ses salariés. A rebours d’une société rigide, qui contraindrait ses employés à obéir aveuglément aux règles en place sous peine de licenciement, les entreprises modernes se présentent aussi parfois comme un moyen, pour leurs salariés, d’atteindre une forme d’épanouissement. Dans *Monkey Money*, une pièce écrite par Carole Thibaut en 2015 et créée la même année à L’Idéal - Théâtre du Nord CDN Lille-Tourcoing dans une mise en scène de l’auteure, la Bee

¹ *Ibid.*, p. 51.

² *Ibid.*, p. 179.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ Henri Jorda, « Du paternalisme au managerialisme : les entreprises en quête de responsabilité sociale », *Innovations* 2009/1 (n° 29), p. 150, disponible en ligne : <https://www.cairn.info/revue-innovations-2009-1-page-149.htm>, consulté le 18 août 2018.

Wi Bank est ce type d'entreprise. En effet, il s'agit d'une banque de crédit, qui se substitue à la fois à l'Etat, selon les propres mots de l'un de ses dirigeants, et à la famille.

Or, l'auteure, Carole Thibaut, explique avoir écrit cette pièce à la suite d'une visite dans une grande entreprise :

En 2012, j'ai eu l'occasion d'aller passer une journée dans une grande entreprise de ventes de crédits. Je circulais dans tous les étages, allant de la direction au service contentieux au service recouvrement en passant par les services communication et vente, avec un arrêt par la salle zen, petit jardin japonais d'intérieur, la salle restauration, le bar... Ce mois-là il y avait un challenge Pirates en cours au service recouvrement. L'étage était décoré de filets de pêche, masques de pirates, têtes de mort en plastique, fausses pièces dorées, coffres au trésor, perroquets, crochets et jambes de bois. La personne qui m'avait fait entrer pour la journée dans les bureaux de l'entreprise était au micro et encourageait son équipe à faire grimper le chiffre des recouvrements pour tenter de gagner le challenge. Elle ressemblait plus à une animatrice d'un club de vacances qu'à une cheffe de service du service recouvrement d'un organisme de vente de crédits. Les salarié/e/s étaient accroché/e/s à leurs casques téléphoniques et enchaînaient les appels. J'ai passé plusieurs heures à aller d'un poste à l'autre, à suivre leurs échanges téléphoniques, en double écoute. A la fin de la journée, la personne que je connais bien et qui m'avait fait rentrer dans les bureaux, m'a demandé si cela m'avait intéressée. J'ai répondu que oui. Elle m'a demandé si j'avais compris maintenant que son métier était un chouette boulot, où il régnait une bonne ambiance, et où, contrairement aux idées préconçues, on n'arnaquait pas les gens, bien au contraire, on était plutôt victimes des mauvais payeurs et escrocs en tous genres, donc, malgré tout, on essayait encore d'arranger les problèmes. Elle a ajouté : parfois on a même l'impression de remplir le rôle d'un service social. J'ai dit que oui. Tout à fait. Je comprends bien maintenant. Et puis je suis sortie de l'immeuble¹.

La description effectuée par Carole Thibaut semble rocambolesque. Pourtant, elle correspond à une réalité. Elle est notamment corroborée par Benjamin Taupin, maître de conférence au Conservatoire National des Arts et Métiers, dans un article du journal *Le Monde* portant sur l'entreprise Michel et Augustin². Dans ce texte, Benjamin Taupin évoque les pratiques managériales de l'entreprise, et explique que « sous les atours séduisants de pratiques transgressives et décalées se dévoile une nouvelle mode managériale qui promeut l'intensification du travail des salariés³ » :

Les pratiques de management de Michel et Augustin témoignent, une nouvelle fois, de la plasticité de l'entreprise capitaliste dans sa capacité à éliminer le registre du professionnel dans les relations de travail. Cette approche de l'organisation fait directement écho à la « *révolution humaniste* » menée par les managers et décrite dans le dernier ouvrage de la sociologue Danièle Linhart. Le changement s'opère par l'intermédiaire d'une nouvelle mode managériale qui prône la considération de l'humain chez le salarié à travers l'intégration de son vécu, de son imagination et de ses émotions. Danièle Linhart montre que l'engagement total des individus obtenu par ce biais, couplé à la conduite d'évaluations individuelles propices à la concurrence entre salariés, conduit paradoxalement à des effets déshumanisants qui se traduisent par plus de stress et de tensions au travail⁴.

¹ Feuille de salle du spectacle.

² https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/06/25/michel-et-augustin-au-dela-du-fun_4661914_3232.html, consulté le 30 juin 2015.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

En s'assurant de la fidélité et du dévouement de ses salariés grâce à des techniques managériales développant les affects sur le lieu de travail, l'entreprise s'arroge donc un rôle social, car elle cherche à créer des liens entre ses employés. Dans l'avant-propos du Chantier consacré par la revue en ligne *thâtre* aux « Scènes du néo-management », Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot soulignent également que de nombreuses entreprises s'engagent dans l'utilisation des émotions dans le management, et précisent les conséquences de ces techniques :

Ainsi l'hégémonique *Harvard Business Review* produit sans doute parmi les plus virulentes critiques contre telle ou telle technique de management, jugée périmée, pour mieux en promouvoir d'autres, censément nouvelles et donc meilleures, le « néomanagement nouveau » du moment ayant pour appellation « management de l'innovation ». Le terme n'en permet pas moins de saisir plusieurs phénomènes qui marquent nos vies contemporaines : le fait que les deux grandes tendances actuelles du management, celui par les affects et celui par les nombres, combinent leurs effets de façon particulièrement intense sur la plus grande partie des travailleurs ; l'idée désormais répandue selon laquelle la rentabilité des entreprises tiendrait à la qualité du management et des managers (à ne pas confondre avec la qualité de la vie professionnelle des managés, ni même des managers) au moins autant qu'au rapport coût/bénéfices des produits vendus et aux outils du marketing¹.

Le personnage du Jeune Directeur, archétype du jeune cadre dynamique, fait ainsi part de son émotion devant l'assemblée des salariés, réunie pour l'anniversaire de l'établissement de crédit : « Je suis profondément ému. Ému de vous retrouver, de nous retrouver tous, pour cette grande fête² ».

L'introduction des émotions dans le vocabulaire managérial est directement liée au nouveau rôle qui incombe au travail. En effet, le travail n'est plus un simple moyen de gagner de quoi vivre. Comme le résume le philosophe Lars Svendsen, dans *Le Travail, gagner sa vie, à quel prix ?* (2008), « le travail est censé avoir du sens tout en étant divertissant et il est considéré avant tout comme un outil de réalisation de soi³ ». Mais la pièce de Carole Thibaut *Monkey Money* remet en question ce rôle social, en soulignant comment l'entreprise peut, au contraire, nuire au lien social et éloigner les individus les uns des autres.

¹ Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot, « Avant-propos », *thâtre* [en ligne], Chantier #1 : Scènes du néomanagement, mis en ligne le 29 janvier 2016. url : <http://www.thaetre.com/2016/01/29/scenes-du-neomanagement-avant-propos/>

² Carole Thibaut, *Monkey Money*, Lansman Editeur, Belgique, Carnières-Morlanwelz, 2015.

³ Lars Svendsen, *Le Travail, gagner sa vie, à quel prix ?* (2008), trad. L. Drouet, Paris, Editions Autrement, coll. Les Grands Mots, 2013, p. 6.

a. Une famille bien ordonnée

En remplissant des missions habituellement dévolues à la famille et à l'Etat, l'entreprise cherche à renouer avec l'un de ses rôles initiaux, à savoir créer du lien social. Comme l'explique Henri Jorda, « dès la naissance du capitalisme, le travail salarié a été pensé par certains comme le moyen idéal de lier entre eux les hommes pour faire société¹ » : « L'idée selon laquelle le travail est un vecteur de coopération, un instrument de cohésion sociale et d'intégration des individus, sera constamment reprise² ».

Tandis que dans *Contractions*, la manager d'Emma cherchait à éviter « tout contact social inutile sur le lieu de travail³ », dans *Monkey Money*, la Bee Wi Bank et ses dirigeants semblent, au contraire, chercher à créer des liens entre leurs salariés. L'organisation d'une réception à l'occasion de l'anniversaire de l'établissement est un premier signe qui atteste de cette volonté, puisque ce genre de « festivités⁴ » permet aux collaborateurs de se rencontrer, d'échanger et de créer des liens entre eux. Les salariés de l'entreprise sont ainsi réunis, « tous rassemblés⁵ » : « Encore une fois je constate à quel point nous sommes une grande famille. La grande famille de la Bee Wi Bank⁶ », affirme le Jeune Directeur. Cette vision correspond au modèle décrit par Henri Jorda, « qui met en avant la compagnie comme grande famille [et qui] dominera jusqu'à la Seconde Guerre mondiale⁷ ». En outre, dans les didascalies accompagnant son texte, Carole Thibaut précise que certaines paroles, extraites du discours du Jeune Directeur, doivent être projetées derrière lui lorsqu'il les prononce. Nombre de ces morceaux de phrases, qui sont ainsi mis en valeur par l'entreprise, insistent sur la cohésion qui doit régner au sein du personnel de la Bee Wi Bank : « Ensemble on est plus fort⁸ », « nous⁹ », ou encore « tous rassemblés¹⁰ ».

Le Jeune Directeur utilise à plusieurs reprises la première personne du pluriel, et exprime son émotion face à l'assemblée qui constitue son public : « C'est que je

¹ Henri Jorda, « Du paternalisme au managerialisme », *art. cit.*, p. 150.

² *Ibid.*, p. 151.

³ Mike Bartlett, *Contractions*, *op. cit.*, p. 36.

⁴ Carole Thibaut, *Monkey Money*, *op. cit.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ *Id.*

⁷ Henri Jorda, « Du paternalisme au managérialisme », *art. cit.*, p. 151.

⁸ Carole Thibaut, *Monkey Money*, *op. cit.*, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁰ *Id.*

suis profondément ému ce soir, ému de vous retrouver ici, de nous retrouver, tous rassemblés pour cette grande fête¹ ». Ce « nous », sur lequel le comédien insiste durant la représentation, est constitué des salariés de la Bee Wi Bank, mais aussi de ses dirigeants. En effet, salariés et dirigeants paraissent ainsi faire partie d'un même ensemble, d'une même « grande famille² ».

Dans le discours qu'il prononce à l'occasion des vingt ans de l'entreprise, le Jeune Directeur expose la philosophie de cette « grande famille³ » que prétend être la Bee Wi Bank. Selon les mots de ce jeune cadre dynamique, le Vieux Grand Directeur de Tout est « notre petit père à tous⁴ », « celui que j'appelle affectueusement *my beloved dad*, notre *beloved daddy* à tous, papy Georges, comme nous l'appelons affectueusement, et respectueusement entre nous⁵ ». Il « s'est toujours comporté comme un père pour [lui], comme il le fait pour chacune et chacun d'entre nous. Un père juste, parfois sévère, mais généreux et aimant⁶ ».

La notion de famille est donc évoquée de manière récurrente dans le spectacle. Tandis que l'entreprise exalte cette valeur, force est de constater que la famille au sens officiel du terme est malmenée. Si le Vieux Grand Directeur de Tout assure au Jeune Directeur : « Tu peux me considérer comme ton père. Tu le peux, car je te considère, moi, comme mon fils⁷ », il soutient à K, sa fille, que « la famille serait ravie⁸ » si elle acceptait de prendre la direction d'une branche que souhaite développer l'entreprise. Cette formulation est paradoxale, car elle semble éloigner K de la famille du Vieux Grand Directeur de Tout, alors même qu'elle en est le seul membre officiel. Les liens sociaux créés par l'entreprise paraissent donc supplanter les liens naturels existant entre un père et sa fille.

En outre, comme dans nombre d'organisations modernes, la hiérarchie semble être abolie au sein de la Bee Wi Bank. En effet, le Jeune Directeur n'hésite pas à apostropher son auditoire en appelant les convives de la réception « mes chers amis ». Si le pouvoir demeure, il n'est donc plus incarné dans la figure du dirigeant, qui se

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁶ *Ibid.*, p. 26.

⁷ *Ibid.*, p. 28.

⁸ *Ibid.*, p. 36.

livre ultérieurement, lors de la soirée d'anniversaire de l'entreprise, à un numéro de chant et de danse à la gloire du crédit, en duo avec K. A l'issue de cette scène, le Vieux Grand Directeur de Tout se félicite de cet interlude : « Un peu d'autodérision ne nuit pas. Nos collaborateurs étaient ravis ? C'est important pour eux de vous voir ainsi, capables de fantaisie et d'humour, de voir ainsi ceux qui les dirigent¹ », réaffirmant ainsi que la hiérarchie n'est pas abolie au sein de la société, qui réunit bien des dirigeants et des salariés, comme se réunissent, lors de ce spectacle, des acteurs sur scène et des spectateurs qui les contemplent.

L'existence du pouvoir hors de la structure hiérarchique traditionnelle d'une société a été soulignée par le sociologue américain Richard Sennett qui, dans *Le Travail sans qualités*, écrit en 1998, remarque que, dans le monde du travail, s'exerce désormais un « pouvoir sans autorité² ». De cette forme particulière d'exercice du pouvoir découle ce qu'il considère comme une fiction, « que les ouvriers et les patrons ne sont pas antagonistes. Le patron gère plutôt un processus de groupe. C'est un "leader", pour employer le mot le plus malin du lexique moderne du management. Plutôt qu'un chef, le leader se trouve à vos côtés³ ». Richard Sennett considère que « les fictions qui nient les luttes individuelles pour le pouvoir ou les conflits mutuels ne servent qu'à renforcer la position des plus haut placés [...] Les pressions des autres membres de l'équipe ont remplacé les coups de fouet des patrons pour que les chaînes de montage des voitures tournent toujours plus vite⁴ ». Le numéro de chant assuré par le Jeune Directeur et K contribue à décrédibiliser ces deux individus comme figures d'autorité. Or, Richard Sennett décrit comment le pouvoir peut désormais, dans les entreprises, s'exercer sans l'intermédiaire d'une figure d'autorité :

Le pouvoir est présent sur les scènes superficielles du travail en équipe, mais l'autorité est absente. Une figure d'autorité est quelqu'un qui assume la responsabilité du pouvoir qu'il exerce. Dans une hiérarchie du travail à l'ancienne, le patron pouvait le faire en déclarant carrément : « C'est moi qui ai le pouvoir, je sais ce qui est le mieux, obéissez-moi ». Les techniques modernes du management s'efforcent d'échapper au côté autoritaire de telles déclarations⁵.

Pourtant, et paradoxalement, le fait que cet intermède musical soit assuré par deux des cadres dirigeants de l'entreprise contribue, dans une perspective

¹ *Ibid.*, p. 31.

² Richard Sennett, *Le Travail sans qualités, les conséquences humaines de la flexibilité* (1998), trad. P.-E. Dauzat, Paris, Albin Michel, coll. 10/18, 2000, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 156.

⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵ *Ibid.*, p. 161.

rousseauiste, à renforcer le pouvoir dont ils disposent sur les autres membres de l'assemblée. En effet, dans son *Discours sur les sciences et les arts*, datant de 1750, Rousseau explique comment l'idée même de scène induit automatiquement une inégalité entre ceux qui regardent et ceux qui sont regardés :

On s'accoutuma à s'assembler devant les cabanes ou autour d'un grand arbre : le chant et la danse, vrais enfants de l'amour et du loisir, devinrent l'amusement ou plutôt l'occupation des hommes et des femmes oisifs et attroupés. Chacun commença à regarder les autres et à vouloir être regardé soi-même, et l'estime publique eut un prix. Celui qui chantait ou dansait le mieux ; le plus beau, le plus fort, le plus adroit ou le plus éloquent devient le plus considéré, et ce fut là le premier pas vers l'inégalité, et vers le vice en même temps : de ces premières préférences naquirent d'un côté la vanité et le mépris, de l'autre la honte et l'envie ; et la fermentation causée par ces nouveaux levains produisit enfin des composés funestes au bonheur et à l'innocence¹.

Selon la théorie de Rousseau, l'inégalité entre ceux qui sont l'objet de tous les regards et ceux qui ne peuvent que les admirer serait inaugurale, et donnerait lieu à une division sociale entre ces deux groupes de personnes. Dans le texte de Rousseau cependant, cette division s'appuie sur des critères objectifs : ce sont les plus beaux, les plus adroits ou les plus éloquents qui attirent à eux toutes les attentions. Dans *Monkey Money*, au contraire, le Jeune Directeur et K ont la possibilité de se donner en spectacle non grâce à leurs qualités intrinsèques, mais grâce à leur position de dirigeants, entretenant ainsi, de fait, une inégalité préexistante et fondamentale, et renforçant la partition de l'entreprise entre dirigeants et salariés ; une division que le Jeune Directeur semblait pourtant vouloir effacer, à en croire le contenu du discours qu'il déroulait quelques instants auparavant.

En réalité, la hiérarchie n'a jamais disparu de l'entreprise et, si elle se masque sous des dehors d'unité et de « fraternité² », selon l'un des mots mis en exergue dans le discours du Jeune Directeur, ce n'est que pour ressurgir de façon plus violente encore, et plus pernicieuse. En effet, à l'instar de *Pulvérisés* d'Alexandra Badea, la pièce débute par un prologue dont l'action se situe dans un « call center³ », que la Bee Wi Bank a délocalisé au Maroc. Un « conseiller au fort accent marocain⁴ », Medhi, se présentant aux clients sous le nom de « Michel⁵ », une « responsable » au Maroc, Nadia, et un « superviseur » en France, Elisabeth. Lors de la représentation de la

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, op. cit., p. 228.

² Carole Thibaut, *Monkey Money*, op. cit., p. 25.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 11.

pièce, ces trois personnages ne sont pas présents sur scène ; en effet, une didascalie liminaire précise que ce sont « des personnages dont on n'entend que les voix au téléphone¹ », ce qui a pour effet de les rendre d'autant plus lointains pour le spectateur.

De ces salariés, il ne sera en effet plus question dans la suite de la pièce. Leur surgissement furtif et discret permet toutefois de souligner le statut de laissés pour compte qui est le leur. Il est peu probable que Medhi, Nadia ou même Elisabeth soient conviés à la réception organisée pour les vingt ans de l'entreprise. S'ils sont éloignés géographiquement, ils sont aussi trop éloignés hiérarchiquement pour y prendre part. La hiérarchie n'est donc pas abolie au sein de la Bee Wi Bank, bien que ses dirigeants veuillent la faire croire inexistante. Le pouvoir s'exerce sans autorité manifeste : il n'implique donc pas de responsabilité, et semble d'autant plus dénué de légitimité.

b. L'encadrement du lien social

L'organisation de l'entreprise répond ainsi à des règles strictes. Le Vieux Grand Directeur de Tout a travaillé pour offrir à ses « collaborateurs », ainsi que les désigne le Jeune Directeur dans son discours, l'opportunité de construire, ensemble, quelque chose : « nous sommes des bâtisseurs d'humanité Nous sommes les ouvriers de la civilisation moderne² », affirme-t-il.

L'entreprise affiche donc sa volonté de contribuer à l'épanouissement de ses « collaborateurs ». Pourtant, l'idée d'une entreprise laissant à ses salariés la liberté suffisante et nécessaire à leur épanouissement personnel bute d'emblée contre le surnom étonnant dont le Jeune Directeur affuble le Vieux Directeur de Tout, assurant devant les salariés rassemblés à l'occasion que ce dernier est « notre petit père à tous³ ». Il n'est pas anodin que le Vieux Directeur de Tout soit considéré comme le « père » de tous les salariés de l'entreprise. En effet, l'utilisation de l'image du père est symboliquement très puissante, car elle renvoie à la notion de paternalisme industriel. Henri Jorda explique que, dès la fin du XIX^e siècle, « le paternalisme va tenter de rapprocher les classes en constituant l'entreprise comme une famille dont les

¹ *Ibid.*, p. 6.

² *Ibid.*, p. 25.

³ *Ibid.*, p. 26.

membres ont une destinée commune »¹. Le Vieux Grand Directeur de Tout incarne la figure décrite par Emile Cheysson du « patron-père [qui] se charge de tout. Il imite l'Etat en se plaignant de ses empiètements² ».

Si l'entreprise remplace effectivement la famille traditionnelle, elle cherche également à remplacer l'Etat. En effet, le Jeune Directeur annonce ainsi explicitement, dans les premières minutes du spectacle, que l'entreprise remplit le rôle laissé vacant par l'Etat :

Ici nous mettons concrètement en acte la devise de la République. **Fraternité Egalité Liberté**. Nous prenons le relais d'une **démocratie** vacillante d'une société d'où la solidarité a peu à peu disparu. Nous nous substituons à des services sociaux moribonds, étouffant dans des lourdeurs administratives d'un autre siècle. Ici nous allons **vite, efficacement**, nous ne tergiversons pas³ !

Les termes figurants en caractères gras sont destinés à être projetés sur scène. En insistant sur ces mots, dont certains portent une forte connotation idéologique, l'entreprise se présente donc comme une entité cherchant à prendre soin de ses salariés. La Bee Wi Bank s'inscrit en cela dans la lignée de certaines entreprises de la fin du XIX^e siècle, décrites par Henri Jorda : « Un patronat éclairé et responsable se fait fort de faire aussi bien, voire mieux, que l'Etat en palliant ses carences en termes de logement, d'éducation et de santé⁴ ». Henri Jorda précise que ce type de pratiques a perduré jusqu'à nos jours : « le managérialisme s'efforce, lui aussi, d'établir un contrat entre les organisations et leurs employés, et plus largement, la société tout entière, en affirmant leur capacité à faire autant sinon plus que l'Etat pour le bonheur des salariés à condition qu'ils soient loyaux et fidèles⁵ ».

Mais le sobriquet donné par le Jeune Directeur au Vieux Grand Directeur de Tout présente également des accents staliniens et s'avère, en cela, révélateur de l'aspect totalitaire que peut revêtir l'entreprise dans *Monkey Money*, comme dans *Contractions* de Mike Bartlett. Malgré des règles en apparence moins strictes et une ambiance plus conviviale entre les collaborateurs – le Vieux Grand Directeur de Tout va jusqu'à affirmer que sa fille, K, et le Jeune Directeur forment « un beau couple⁶ », encourageant ainsi le développement d'une relation sentimentale qui serait proscrite

¹ Henri Jorda, « Du paternalisme au managerialisme : les entreprises en quête de responsabilité sociale », *art. cit.*, p. 150.

² Cité par Henri Jorda, *ibid.*, p. 161.

³ Carole Thibaut, *Monkey Money, op. cit.*, p. 25.

⁴ Henri Jorda, « Du paternalisme au managerialisme », *art. cit.*, p. 161.

⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁶ Carole Thibaut, *Monkey money, op. cit.*, p. 31.

dans l'univers de la pièce de Mike Bartlett –, la Bee Wi Bank se révèle être une structure tout aussi intrusive que l'entreprise dans laquelle travaillent les deux protagonistes de *Contractions*. Dans la mesure où il s'agit d'un établissement bancaire, la Bee Wi Bank a, en effet, accès aux comptes de ses clients. Le Vieux Grand Directeur de Tout affirme ainsi à K : « Je connais tes petites faiblesses. Je sais même exactement combien elles te coûtent. Je connais tous tes goûts en la matière. Tes maisons et tes modèles préférés¹ ». K estime donc que son père est « un tyran, un tyran sénile² ».

En outre, lorsque K propose au Jeune Directeur de rejoindre véritablement la famille de la Bee Wi Bank « par alliance³ », afin que ce dernier puisse assurer son avenir au sein de l'entreprise et y asseoir son pouvoir, elle qualifie cette suggestion de « proposition contractuelle⁴ ». Tandis que dans *Contractions*, les relations amoureuses étaient purement et simplement proscrites, elles doivent, dans *Monkey Money*, s'inscrire dans un cadre strictement légal et administratif. K qualifie ainsi cette union de « contrat à durée indéterminée⁵ », et répète au Jeune Directeur que le mariage « c'est un contrat, un simple contrat⁶ ».

En dehors du cadre de l'entreprise, la rationalisation des relations interpersonnelles se traduit par le recours systématique à la transaction : tout se marchandise et se négocie, tout est soumis à la loi du marché. La transaction permet d'objectiver les échanges entre les individus, et semble libérer les personnages d'un investissement émotionnel qui risquerait d'être trop important. Ainsi Léa se prostitue, d'abord virtuellement, en monnayant des images d'elle sur internet, selon les seules règles du libre-échange : « Il y a des règles bien sûr. Les règles du libre-échange. Je suis libre de vendre ce que je veux, et tu es libre d'acheter ce que tu peux. Et je te respecte parce que tu es un homme libre, libre d'acheter⁷ ». Elle se prostitue ensuite de manière plus concrète encore, « dans ce qui ressemble à une cave⁸ », avec l'aide de son frère qui, moyennant une commission, fait office de maquereau et « trouve les clients⁹ ». Cependant, le pourcentage revenant à chacun des associés fait l'objet d'une

¹ *Ibid.*, p. 32-33.

² *Ibid.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 52.

⁴ *Ibid.*, p. 53.

⁵ *Ibid.*, p. 54.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ *Id.*

âpre négociation. La négociation est également au cœur de la conversation du fils et de K lorsqu'ils se rencontrent, cette dernière cherchant à obtenir des informations sur l'endroit où se trouve Léa. Le fils cherche alors à monnayer les informations concernant sa sœur :

K : Si vous entendez parler d'une Léa
Le fils : Vous donnez une récompense
K : Si la piste est sérieuse
Le fils : Laissez tomber
C'est un plan foireux
K : Dites toujours
Le fils : Combien
K : 20.
Le fils : Vous vous foutez de moi
[...]
K : 50 si tu la fais venir.
Le fils : 100.
K : 70.
Le fils : 80¹.

Ce recours récurrent à la négociation fait écho à d'autres scènes de la littérature dramatique, dont le dialogue entre le dealleur et le client, dans *Dans la Solitude des champs de coton* de Bernard-Marie Koltès, mais aussi à l'utilisation de la transaction, du deal, dans *Shopping and fucking* (1996) de Mark Ravenhill. Dans cette pièce, Mark, l'un des personnages principaux, souhaite que ses relations sexuelles fassent l'objet de transactions afin de se préserver de toute interaction personnelle, par la médiation de l'argent. Il est donc significatif que K refuse de négocier lorsqu'elle accède finalement à la demande de l'Homme et s'occupe de Léa. En effet, elle consent à fournir un écran à Léa lorsque celle-ci aura lu 100 livres, et se montre intransigeante à ce sujet, tandis que Léa tente de négocier :

K : Tu lis 100 livres et ensuite on prend un écran
Léa : 50
K : 100
Léa : 80
K : 100²

Cependant, si K refuse la négociation, elle consent à la transaction. En effet, Léa et elle ne concluent rien de moins qu'un marché, au sein duquel chacune devra honorer son engagement. Cet échange semble donc donner raison à Léa, qui affirmait à K, précédemment au cours de la pièce, que « personne ne fait rien pour rien ». Ce faisant, cette transaction s'inscrit dans la lignée des deux tendances managériales évoquées par Bérénice Hamidi-Kim et Armelle Talbot, « par les affects » et « par les

¹ *Ibid.*, p. 67-68.

² *Ibid.*, p. 84-85.

nombres ». Ce type d'échange strictement encadré atteste donc de l'envahissement de la sphère privée par des techniques managériales auparavant cantonnées à la sphère professionnelle. Henri Jorda appelle ce phénomène le « managérialisme », soit « un système d'idées, de pratiques et de langages qui forme une théorie sur le monde, les hommes et leurs relations en appliquant les principes de la gestion et du management¹ ».

c. Une séparation systémique

Néanmoins, l'usage répétitif du pronom personnel « nous » que font les dirigeants de la Bee Wi Bank dans leurs discours n'a pas de portée performative, et ne suffit pas à constituer un groupe cohérent dans une entreprise où les distinctions opérées entre les salariés, selon leur place dans la hiérarchie du groupe, sont omniprésentes. Le seul « nous » formé par l'entreprise est celui qui réunit le public assistant aux discours du Jeune Directeur puis du Vieux Grand Directeur de Tout. Frédéric Gros explique, dans *Désobéir*, que bien souvent, « l'adoration fonde les communautés, et les foules adorent adorer, pour ressentir la vibration d'un “Nous²” » :

C'est le nous des peuples fiers d'eux-mêmes et de leur histoire, celui des communautés – esthétiques, politiques, religieuses – soudées, orgueilleuses. La substance et l'unité magique de ce “Nous” sont authentifiées par l'autocrate, solitaire et lointain, dont l'aura mystique n'est jamais que la projection de cette adoration commune³

La scénographie de *Monkey Money* tend à renforcer cette adoration : le Jeune Directeur arrive sur scène sous les applaudissements du public, accompagné d'une musique pop. Il est accueilli par une pluie de confettis et par des projecteurs colorés, auxquels vient s'adjoindre une poursuite qui permet d'isoler ses déplacements. Le Jeune Directeur est, de plus, doté d'un micro fixé sur sa joue, comme peuvent l'être certains comédiens de stand-up, certains hommes politiques, ou certains grands patrons d'entreprise⁴. La starisation des dirigeants repose sur les sentiments qu'ils

¹ Henri Jorda, « Du paternalisme au managérialisme », *art. cit.*, p. 150.

² Frédéric Gros, *Désobéir*, *op. cit.*, p. 67.

³ *Id.*

⁴ Voir, par exemple, l'entrée en scène de Xavier Niel, fondateur du groupe Iliad et du fournisseur d'accès à internet Free, lors d'une conférence en janvier 2012, https://www.youtube.com/watch?v=VAaSt5_CgC8, consulté le 13 août 2018.

sont capables de générer chez leurs employés. Ainsi adulé, le Jeune Directeur devient le pivot de la « grande famille » de la Bee Wi Bank.

En outre, Frédéric Gros explique que l'usage du « nous » est un subterfuge favorisant l'obéissance des sujets. En effet, la formation d'un groupe, fût-il fondé sur un rapprochement superficiel, voire factice, favorise le conformisme, car l'individu craint d'être exclu du groupe s'il ne se conforme pas aux règles qui s'y appliquent : l'obéissance aux lois est « un produit de l'habitude, une habitude renforcée par le suivisme. Chacun aligne son comportement sur celui de tous les autres. On obéit par conformisme¹ ». Désobéir, se soustraire à la hiérarchie de l'entreprise, reviendrait alors à s'auto-exclure du groupe :

Comme si ce détachement ne pouvait signifier qu'une chute, comme un bloc se détache de la montagne. Chute angoissante hors du sein du "Nous" indifférencié, ployable et chaud, du "On" cotonneux [...] à la fois abstrait dans sa généralité, mais au cœur concret des décisions de chacun, c'est le règne du "on", anonyme et prégnant [...] ce "on" est un "nous" qui se conjugue comme un "il", inclut simultanément le "tu" et le "vous", absorbe le "je". Simultanément et indéfectiblement tout le monde et personne. Ce "on" impersonnel, planant par-dessus le système des pronoms personnels comme un brouillard diffus, possède pourtant une consistance. Il dessine une surface d'objectivité²

Cette objectivité de surface créée par la majorité, voire par l'unanimité, permet de légitimer l'obéissance due au pouvoir. Le modèle du groupe cohérent mis en avant par la Bee Wi Bank est donc extrêmement normatif.

De plus, comme l'explique le sociologue Richard Sennett, l'entreprise n'est plus le lieu où se construit un véritable « nous³ », et ce bien que le nom de la Bee Wi se prononce comme « be we » en anglais : même si ces deux mots accolés ne font pas réellement sens, ils résonnent comme un slogan invitant le lecteur à former un « nous », un ensemble cohérent et soudé. Nicole Aubert relève également, dans *Le Culte de l'urgence*, que de nombreux acteurs du monde du travail déplorent une « perte du lien social », et regrettent la « démotivation » qui l'accompagne :

Toutes les personnes que nous avons rencontrées dans le cadre de cette étude – managers, employés, spécialistes de la gestion des Ressources humaines, médecins du travail, « coaches », psychologues et psychiatres recevant les confidences de ceux qui, n'en pouvant plus, viennent chercher des conseils ou exprimer une plainte – sont unanimes : le lien social s'est perdu, parce qu'il n'y a plus de temps pour échanger avec les autres. Focalisé sur la nécessité de venir à bout de son propre travail, personne ne trouve plus les temps de respiration nécessaires pour garder vivant le lien avec les autres membres de l'équipe. Dans un contexte où la logique du flux tendu, jointe à l'effet pervers des 35 heures, contracte les temps de présence tout en les disséminant, les conséquences négatives de cette disparition n'en finissent pas de se faire sentir⁴

¹ Frédéric Gros, *Désobéir*, op. cit., p. 101.

² *Ibid.*, p. 106-108.

³ Richard Sennett, *Le Travail sans qualités, les conséquences humaines de la flexibilité*, op. cit., p. 196.

⁴ Nicole Aubert, *Le Culte de l'urgence*, op. cit., p. 88

Richard Sennett ajoute que « l'usage du "nous" est devenu un acte d'autoprotection. Le désir de communauté est défensif. Il s'exprime souvent par un rejet des immigrés ou des autres marginaux¹ ». En effet, ce « nous » de l'assemblée des salariés de la Bee Wi Bank se construit contre ceux qui vivent « De l'autre côté du mur, chez les pauvres² ». Cette séparation est l'un des fils rouges de la pièce. Elle se matérialise par un mur, dont le Vieux raconte la genèse :

Ils sont très forts pour piquer les idées et monter des murs avec
Quand j'étais jeune on avait dressé des barricades
On criait comme des damnés
On balançait des pavés dans la gueule des flics
C'était le bon temps
C'est juste après qu'ils ont construit le mur
Et tu sais avec quoi ils l'ont bâti
Avec les pavés qu'on leur avait balancés dans la gueule
Ils n'ont eu qu'à se baisser
C'est pour ça
Faut faire des révolutions secrètes³

La séparation est également notable dans la quantité de nourriture dont chacun dispose. A la « pizza surgelée, ou commandée-livrée⁴ » que les pauvres se partagent à cinq, selon la didascalie de l'auteure, s'oppose l'opulence du « grand buffet dressé⁵ » à l'occasion de l'anniversaire de la Bee Wi Bank, que le Jeune Directeur qualifie de « somptueux⁶ », accompagné de champagne « Dom Pérignon⁷ », une marque particulièrement célèbre, et symbole de luxe. L'accent régional marqué du comédien incarnant l'Homme constitue un marqueur de séparation supplémentaire.

En outre, après sa mort, les cendres de l'Homme sont dispersées sur le plateau, lors du buffet de la Bee Wi Bank. Ce geste fait écho à celui réalisé par l'association Act Up après la mort de son président Cleews Velay. En effet, des militants de l'association décidèrent de déverser les cendres de leur président défunt notamment sur le banquet de l'Union des Assurances de Paris, afin de protester contre l'impossibilité pour les personnes séropositives de souscrire à des contrats d'assurance. La dispersion des cendres de l'Homme lors du banquet organisé en l'honneur de l'anniversaire de la Be Wi Bank fait donc explicitement référence à cette action, et permet de dresser un parallèle entre deux situations d'exclusion, dans la

¹ Richard Sennett, *Le Travail sans qualités, les conséquences humaines de la flexibilité*, op. cit., p. 196.

² Carole Thibaut, *Monkey Money*, op. cit., p. 14.

³ *Ibid.*, p. 70.

⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁷ *Ibid.*, p. 58.

mesure où les pauvres habitant « de l'autre côté du mur¹ » dans *Monkey Money* semblent mis à l'écart de la société comme les séropositifs dans les années 1990, ces deux catégories de la population étant ostracisées.

Pourtant, cette séparation s'estompe peu à peu au cours de la pièce. En effet, les signes de l'effritement du mur séparant les gens qui réussissent et ceux qui ne sont rien se multiplient. Sur le plateau, les hauts panneaux métalliques figurant le mur, en fond de scène, tombent peu à peu au sol. L'incursion de l'Homme à la réception organisée par la Bee Wi Bank constitue un premier signe du délitement de la frontière qui sépare les deux mondes. Ce dernier s'introduit au banquet sans y avoir été convié, il vient « de l'autre côté ». Les didascalies indiquent que « le mur se fissure de plus en plus² », puis à nouveau que « le mur s'assombrit et se fissure de plus en plus³ ». Or, de l'autre côté, les pauvres ne peuvent espérer former une nouvelle famille grâce à l'entreprise. Ils sont donc livrés à eux-mêmes, détachés du noyau familial. Léa se révèle ainsi incapable de déterminer si elle aime son frère ou non, lorsque K le lui demande : « C'est mon frère, j'ai pas d'opinion⁴ », lui répond-elle. La jeune fille feindra également de ne pas reconnaître son grand-père. Les pauvres de *Monkey Money* vivent donc une double séparation, dans la mesure où ils sont à la fois maintenus à distance de l'univers de la Bee Wi Bank, et rongés par des dissensions et rivalités internes, qui anéantissent le noyau familial traditionnel, ce qui ne permet pas, de quelque côté du mur que l'on se trouve, l'épanouissement de l'individu.

La distinction entre les personnages qui vivent de part et d'autre du mur tient évidemment à leur situation économique. Cependant, elle a également trait à la responsabilité qu'ils sont capables d'endosser. En effet, comme dans *Burnout*, d'Alexandra Badea, la question de l'acceptation de sa part de responsabilité personnelle dans l'état du monde est posée dans *Monkey Money*. Ainsi, K a quitté son poste au sein de la Bee Wi Bank, et ne dirige plus personne. Mais cela constitue une anomalie du côté du mur duquel elle vit. Le Jeune Directeur souhaite, par exemple que des responsabilités de plus en plus importantes lui soient confiées au sein de la Bee Wi Bank. K, elle, fuit les responsabilités, et affirme à l'Homme :

¹ *Ibid.*, p. 65.

² *Ibid.*, p. 55.

³ *Ibid.*, p. 62.

⁴ *Ibid.*, p. 72.

Je ne me sens pas responsable, ni de vous ni de personne. Je ne me sens responsable de rien. Personne n'est responsable, pas de bourreau, pas de victimes, pas de méchants ni de gentils. Il y a un système, et nous dedans. Et ce n'est pas ma faute si vous êtes né du mauvais côté du mur. Et ce n'est pas ma faute non plus si je suis née de ce côté. Personne n'est responsable de sa naissance¹.

Toutefois, la pièce semble constituer, pour K, un chemin initiatique, au terme duquel elle aura appris à assumer la responsabilité de sa propre vie, mais aussi celle de Léa. K décide en effet, à la fin de la pièce, d'accéder à la requête de l'Homme, qui lui avait demandé de prendre soin de sa fille après sa mort : « Je veux que vous vous occupiez de ma fille quand je ne serai plus là [...] A partir de maintenant vous en êtes responsable² », ce à quoi K répond dans un premier temps qu'elle « refuse d'être responsable³ ». L'Homme lui rétorque alors qu'il en va de la « responsabilité humaine⁴ ».

La question de la responsabilité affleure également lorsque le Vieux Grand Directeur de Tout est présenté comme le père de tous les employés. En figurant physiquement l'esprit du paternalisme sur scène, le Vieux Grand Directeur de Tout incarne celui qui, au contraire de sa fille, assume pleinement ses responsabilités. Plus encore, en se comportant comme un père, il prend à sa charge la responsabilité qui incomberait à chacun de ses employés. De ce fait, les salariés sont infantilisés ; car être responsable est la condition *sine qua non* de la liberté. Le Vieux Grand Directeur de Tout est le responsable « pragmatique, réformiste, anti-utopiste⁵ », qui « prend des initiatives, arbitre, accepte les compromis, anticipe les conséquences⁶ ».

Mais à ce cliché de l'homme responsable, qui se confond, en vérité, avec celui de l'homme raisonnable, Frédéric Gros oppose une autre forme de responsabilité, qu'il décrit comme « illimitée⁷ ». Cette responsabilité illimitée repose notamment sur la responsabilité « infinie » ou « responsabilité du fragile⁸ » que l'on éprouve « en présence d'un être vulnérable⁹ » car « ma force, ma supériorité sont le levier d'une obligation infinie envers l'autre¹⁰ ». C'est bien cette responsabilité du fragile qu'assume finalement K en acceptant de s'occuper de la fille de l'Homme. Sa

¹ *Ibid.*, p. 57.

² *Ibid.*, p. 60-61.

³ *Ibid.*, p. 61.

⁴ *Id.*

⁵ Frédéric Gros, *Désobéir*, *op. cit.*, p. 206.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁹ *Ibid.*, p. 209.

¹⁰ *Ibid.*, p. 210.

position d'adulte, et d'adulte originaire du bon côté du mur, lui confère cette responsabilité. La responsabilité illimitée repose, en outre, sur une autre forme de responsabilité que Frédéric Gros appelle enfin la responsabilité « globale¹ », ou responsabilité « du monde² », car « nous sommes solidaires des injustices produites ici et là³ ». C'est cette responsabilité du monde que l'Homme enjoint à K d'assumer, lorsqu'il lui soutient qu'il en va de sa « responsabilité humaine » de prendre soin de Léa.

« Être responsable, c'est d'abord cela : sentir peser un fardeau sur mes épaules⁴ » écrit Frédéric Gros. C'est aussi sentir « l'impossibilité de m'en défaire, de la faire supporter par un autre, de m'en délester⁵ ». Ainsi, « la responsabilité est bien un processus de subjectivation⁶ ». Ce n'est donc qu'au prix de ce processus de responsabilisation que K pourra devenir un sujet à part entière. L'unique initiale sous laquelle Carole Thibaut la désigne indique bien que la construction de K et de son identité est en germination. Tandis que le Jeune Directeur et le Vieux Grand Directeur de Tout sont désignés par leur fonction dans l'entreprise, seules les appellations des personnages de K et de Léa se rapprochent de véritables prénoms. L'union de ces deux personnages, qui se joignent pour aller ensemble dans le monde, à la fois symbolise et rend concrète la destruction du mur qui séparait les deux univers ; et c'est au cours du chemin de croix qu'elles débutent qu'elles pourront apprendre à vivre en se sentant responsables d'elles-mêmes et des autres, et devenir ainsi des sujets libres.

4. La nostalgie du travail

De *Contractions* à *Monkey Money*, les pièces contemporaines révèlent donc des problématiques inhérentes au monde du travail tel qu'il s'organise désormais. L'analyse de ces textes montre, en effet, que les situations décrites par les auteurs sont en adéquation avec les problématiques soulevées par des sociologues ou philosophes

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 212.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 213.

du travail au XXI^e siècle. La contamination rampante de la vie privée par la vie professionnelle et l'incapacité du travail à générer du lien social entre les individus constituent les principaux griefs dont fait l'objet le monde du travail contemporain. Ainsi, le travail sépare désormais les individus les uns des autres. Il sépare à la fois le travailleur de sa famille, comme dans *Contractions* ou *Burnout*, mais, comme l'indique la focalisation de ces pièces, qui n'évoquent chacune le destin que d'un travailleur, il sépare également les travailleurs entre eux.

A cet égard, il est notable que les syndicats ne soient pas évoqués dans les pièces étudiées. Cette absence est significative de la « disparition de tout véritable conflit social et politique¹ » que déplorait déjà Cornelius Castoriadis en 1986, au cours d'un entretien avec Christopher Lasch : « Les gens ont l'impression, à raison, que les idées politiques qu'on trouve sur le marché tel qu'il existe maintenant ne valent pas la peine qu'on se batte pour elles. Ils pensent aussi que les syndicats sont des organismes bureaucratiques plus ou moins conçus pour servir leurs propres intérêts, ou des lobbies² ». Le travailleur est donc seul face à sa hiérarchie – hiérarchie qui est, en réalité, tout aussi seule, comme en attestent les relations distantes qu'entretiennent le Vieux grand directeur de tout et sa fille dans *Monkey Money* de Carole Thibaut, le mal-être de l'évaluateur dans *Burnout*, ou encore l'anonymat duquel ne sort pas la manager dans *Contractions*.

Les artistes, aux côtés de ces chercheurs, regrettent et dénoncent donc le cynisme qui sévit au sein de nombreuses entreprises, et détermine les méthodes modernes de management qui, sous couvert de prendre en compte le bien-être des salariés, leur impose des cadences et des exigences toujours plus élevées.

a. Le constat d'un malaise dans l'entreprise

Bérénice Hamidi-Kim, dans sa thèse de doctorat, remarquait déjà, à propos du spectacle *Les Marchands* (2006) de Joël Pommerat, cette tendance à critiquer le travail, sans pour autant construire de véritable discours politique sur le sujet. Elle souligne en effet que, dans la pièce, « le discours critique qui est tenu, sur la question

¹ Christopher Lasch et Cornelius Castoriadis, *La Culture de l'égoïsme*, trad. M. Gondicas, Paris, Flammarion, Climats, 2012, p. 24.

² *Ibid.*, p. 25.

du travail notamment, est défini essentiellement par la négative, par un ensemble de négatives plus exactement, sans qu'un propos cohérent puisse en définitive être synthétisé¹ ». C'est bien « un certain monde du travail [qui] est donné à voir, puisque toutes les vies tournent autour de l'usine Norscilor, et les destins individuels autour de celui de l'usine² ». Là s'affirme le paradoxe du spectacle. La formule employée par Joël Pommerat est univoque. Décider de montrer « un certain monde du travail », revient, en effet, à affirmer une vision du monde du travail qui lui est propre. Il adopte délibérément un point de vue, qu'explicite Bérénice Hamidi-Kim :

Concrètement, le travail de la narratrice est d'emblée perçu par le spectateur comme une cause de souffrance puisque le personnage porte un corset. D'ailleurs elle en a conscience, relativement : « Ce petit problème touchait ma santé / Et il était lié sans doute / A mon activité professionnelle. / Dès que je rentrais chez moi / Après le travail / Une certaine souffrance commençait alors à se manifester / Et j'aurais hurlé je l'avoue. » Mais, loin d'être perçu comme la cause de sa souffrance, le travail est surtout vécu par ce personnage comme une chance que cette souffrance pourrait lui faire perdre : « Bien sûr pour m'aider, il m'était bien facile de penser à toutes les personnes qui étaient, /elles, / privées d'emploi / et qui n'avaient pas la chance que j'avais moi de travailler... / J'y pensais / et cela m'aidait » Le travail est présenté comme une chance comparativement à ceux qui n'ont pas de travail, mais aussi comme un bien en soi, en tant que source de sociabilité : « Je serais restée à la maison, et ma place aurait été perdue, / Car c'est ça la vie... / Je n'aurais eu plus qu'à compter les mouches sur le parquet, / Pendant que les autres auraient continué leur vie à l'entreprise / Sans moi. / Voilà le plus terrible, / C'est quand je pensais à ça. » Le travail est donc pensé par le personnage comme une source de bonheur et la conséquence d'une chance : « J'étais tellement heureuse d'avoir / ce travail qui me tenait debout / qui m'aidait à bien me tenir droite /et à me respecter. / Je mesurais vraiment bien la chance que j'avais. / Depuis l'enfance, / personne ne sachant vraiment dire pourquoi³

Mais Bérénice Hamidi-Kim confronte son analyse du spectacle au dossier pédagogique qui accompagne ce dernier, principalement constitué de citations de différents penseurs sur le travail, choisies par Joël Pommerat. Elle voit apparaître dans ce montage la constitution du point de vue du metteur en scène sur la question de travail, mais elle souligne le fait que ce point de vue, éminemment politique et engagé, n'est pas véritablement en adéquation avec le discours critique tenu dans le spectacle : « il y a décrochage entre le discours du dossier pédagogique et le propos, ou plus exactement le non-propos, tenu dans le spectacle⁴ », écrit-elle.

Davantage que la représentation d'un monde contradictoire ou la confrontation de points de vue contradictoires sur le monde, le spectacle de J. Pommerat nous paraît en lui-même ambivalent et contradictoire. Il met en scène des personnages aliénés et, par la dramaturgie et l'écriture scénique, incite le spectateur à la mise à distance de leur parole, mais refuse de poser, même en les affrontant, des discours globalisants cohérents, et refuse d'accéder au discours politique

¹ Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, op. cit., p. 131.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 135.

⁴ *Ibid.*, p. 138.

proprement dit, alors même que l'auteur théorise dans son dossier pédagogique une réflexion sur le travail et assume dans des entretiens l'appellation « théâtre politique¹ ».

La même analyse peut s'appliquer aux pièces précédemment étudiées. De *Contractions* de Mike Bartlett à *Monkey Money* de Carole Thibaut, en passant par *Burnout* d'Alexandra Badea, émerge un sentiment de malaise diffus éprouvé face au monde du travail, partagé par ceux qui y évoluent et par ceux qui l'observent sur scène.

La liturgie qui entoure l'entreprise semble parfois frôler le ridicule, et l'emprise du travail sur la vie privée des salariées, toutes de sexe féminin dans les œuvres étudiées, est étouffante. Ces dernières n'ont d'autre choix que de se plier aux exigences toujours plus élevées de leurs supérieurs, malgré la mise en place d'une rhétorique et de méthodes affirmant l'importance primordiale du bien-être du salarié au travail – dans *Contractions*, la manager d'Emma assure ainsi que la clause interdisant les relations sentimentales et sexuelles entre collègues est destinée à la « protéger² », et que la direction de l'entreprise a « le devoir de [se] soucier de chaque employé³ ». Les auteurs étudiés s'attachent donc à dénoncer cette hypocrisie de nombreuses entreprises qui, sous le masque d'une forme de paternalisme industriel modernisé, se permettent de s'ingérer dans la vie privée de leurs salariés.

En endossant les responsabilités qui devraient normalement incomber à chaque individu, les organisations tendent à infantiliser les salariés. Si, comme Frédéric Gros l'écrit dans *Désobéir* « gouverner, c'est protéger, prendre soin⁴ », alors les velléités d'ingérence que les entreprises manifestent vis-à-vis de la vie privée de leurs employés tendent à ériger l'organisation comme une nouvelle forme de gouvernement. Les théories du managérialisme paraphrasent ainsi Frédéric Gros. Pour le philosophe, « les sujets politiques font un peuple d'enfants reconnaissants et craintifs que l'Etat protecteur et grondeur prend sous son aile⁵ ». Les tenants du managérialisme estiment, eux, que ce sont les salariés qui forment un peuple d'enfants reconnaissants et craintifs que l'entreprise protectrice et grondeuse prend sous son aile. Cette formule illustre ainsi comment le managérialisme est une

¹ *Ibid.*, p. 138.

² Mike Bartlett, *Contractions*, *op. cit.*, p. 9.

³ *Ibid.*, p. 41.

⁴ Frédéric Gros, *Désobéir*, *op. cit.*, p. 76.

⁵ *Id.*

idéologie qui, comme l'explique Henri Jorda, vise à remplir le rôle de l'Etat, afin que celui-ci ne s'immisce pas dans les affaires privées

b. L'entreprise, machine à soumettre

Le discours qui s'élabore au fil des pièces tend à décrire le monde du travail, et particulièrement celui de l'entreprise, comme un univers sans foi ni loi qui, sous des dehors humanistes, ne fait que broyer les individus sur l'autel du profit. Cependant, représenter ainsi le salariat et dénoncer les conditions de travail contemporaines contribue à renforcer l'idée selon laquelle le travail se présente aujourd'hui sous une forme dégradée – ce que la sociologue Dominique Méda appelle le « schème utopique du travail¹ » : « le travail est l'essence de l'homme, il est actuellement défiguré et il faut donc retrouver, par-delà ces défigurations, les moyens de son expression pleine et entière² ». Pour Dominique Méda, cette conviction est partagée par les courants de pensée chrétien, humaniste et marxiste³. En effet, pour ces trois courants, le travail est essentiel à la société, car il crée du lien :

Le travail permet l'intégration sociale et constitue l'une des formes majeures du lien social [...] l'idée de lien social se fonde sur celle de réciprocité, de contrat social et d'utilité sociale : en apportant ma contribution, je développe mon sentiment d'appartenance à la société, je suis liée à elle, parce que j'ai besoin d'elle et que je lui suis utile⁴.

Pour la sociologue, christianisme, humanisme et marxisme partagent également un même espoir « dans une transformation qui permettrait au travail de quitter le domaine de l'aliénation pour retrouver son véritable visage⁵ ». Critiquer les conditions actuelles de l'organisation du travail revient alors à affirmer que, sous réserve de modifications, plus ou moins importantes, desdites conditions, « le travail peut devenir le lieu de l'épanouissement de soi en même temps que de l'utilité sociale⁶ ». Mais pour Dominique Méda, cela équivaut à « défendre l'ordre existant⁷ » :

¹ Dominique Méda, *Le Travail, une valeur en voie de disparition*, op. cit., p. 20.

² *Id.*

³ Dominique Méda affirme, en effet, que « Marx construit une vaste opposition entre le véritable travail, qui est l'essence de l'homme, et la réalité du travail, celle qu'il observe tous les jours à Manchester, et qui n'en n'est qu'une forme aliénée » (*ibid.*, p. 100).

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 24

⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁷ *Id.*

[La] disparition [du travail], à l'évidence non souhaitée, remettrait en cause les ordres qui structurent nos sociétés : ainsi s'explique la véritable panique qui saisit gouvernants et gouvernés devant la montée inexorable du chômage. Car, là où il faut inventer de nouveaux rapports sociaux, il y a toujours la place pour l'arbitraire, et donc aussi pour la contestation, la violence et la guerre. Notre tendance immédiate va à la conservation, jusqu'au moment où cela devient vraiment insupportable¹.

Les propos de David Graeber rejoignent et prolongent ceux de Dominique Méda puisque, selon l'anthropologue américain, de nouveaux métiers ont été créés dans l'unique but de juguler le chômage, et ce à l'encontre même de la logique capitaliste. Si les pièces évoquées s'inscrivent donc dans une lignée conservatrice, en ce qu'elles défendent l'idée d'une opposition entre une forme de travail dégradé, aliéné, et la possibilité d'un travail libre et épanouissant, elles trahissent également, par là même, une vision cynique de l'existence, dans laquelle le travail est le principal créateur de lien social.

Cette vision repose en effet sur une conception utilitariste du lien social, que les individus ne seraient pas amenés à développer s'ils n'y trouvaient pas un intérêt concret. Dominique Méda rappelle ainsi que, pour Adam Smith, l'économie même multiplie les échanges et, ce faisant, crée du lien social :

C'est la multiplicité des échanges qui constitue, à chaque instant, le lien social [...] La société ne naît pas de la volonté de faire du bien à autrui, mais de l'intérêt individuel [...] Le désir d'abondance est tel qu'il oblige à l'efficacité et conduit à une division accrue du travail, donc à un approfondissement de la dépendance aux autres².

Le travail, dès lors qu'il est le moyen d'accéder à l'abondance, à la fois en garantissant une production abondante et en offrant la possibilité de la consommation grâce aux revenus qu'il génère, « garantit l'intangibilité de l'ordre social³ ». Aussi, comme l'explique Pascal Chabot, « le burn-out est toujours une remise en cause des valeurs dominantes : il génère les nouveaux athées du techno-capitalisme⁴ ». Toutefois, la fin du texte d'Alexandra Badea ne laisse guère d'espoir quant à l'issue que connaît l'évaluée. En effet, dans les dernières lignes du texte, l'évaluateur évoque les « derniers mots⁵ » de l'évaluée, qui semble décédée : « Mort par sous-nutrition / Mort par surmenage / Mort par burnout⁶ ». Si le burnout est une « remise en cause des valeurs dominantes », comme l'affirme Pascal Chabot, force est de constater que l'évaluée échoue dans le rapport de force qu'elle a engagé avec ces valeurs. Bien

¹ *Ibid.*, p. 26-27.

² *Ibid.*, p. 86-87.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ Alexandra Badea, *Burnout*, *op. cit.*, p. 139.

⁶ *Ibid.*, p. 139-140.

qu'elle semble d'abord tenter de sensibiliser les lecteurs au phénomène du burnout et aux dangers des nouvelles techniques de management développées dans certaines entreprises, l'œuvre d'Alexandra Badea apparaît alors à la fois pessimiste et cynique, non seulement car elle réserve un triste sort à l'évaluée, mais aussi parce que, comme les autres pièces étudiées dans ce travail, elle s'inscrit dans un courant de pensée qui fonde le lien social sur la nécessité et l'intérêt.

Frédéric Gros résume ainsi la théorie du contrat, défendue par Hobbes, Locke, ou encore Rousseau :

Les penseurs du contrat avaient imaginé un premier état de l'humanité marqué par la discorde, les divisions, la guerre et la misère : sans Etat, les individus isolés peinent à vivre, malheureux et méfiants. « Guerre de tous contre tous », écrit Hobbes. On s'arrache de cet état de misère par un pacte social : décision rationnelle de vivre ensemble, institution d'une autorité unique, univoque, engagement unanime à obéir aux lois communes. C'est la caractérisation rationnelle de la production de l'unité sociale : passage du désordre à l'ordre, des passions violentes à la raison pacifique, de la multitude dispersée et sauvage au peuple civilisé. Naissance de l'Etat¹.

Mais Dominique Méda dénonce l'idée même de contrat social, qui réduirait, selon elle, la société à un tissu d'intérêts individuels enchevêtrés, ce qui causerait nécessairement l'instabilité de ladite société :

L'idée même d'un contrat social entre des individus qui ne sont pas encore en société et décident des modalités de celle-ci est profondément fautive et à l'origine de toutes les autres erreurs : c'est d'elle que vient l'illusion que les individus continuent de poursuivre leurs fins et que la société n'est là que pour les y aider [...] dans libre arbitre, il y a arbitraire. Le contrat repose donc sur un choix arbitraire alors que la société doit, elle, pouvoir reposer sur quelque chose de plus solide : elle précède toujours tout contrat [...] La théorie contractualiste, parce qu'elle conçoit la société comme le résultat de l'accord arbitraire entre les individus, est incapable de fonder l'obligation, car ce que l'individu a décidé arbitrairement, il peut le renier, ce que l'individu a fait, il peut le défaire².

A cet égard, le refus final qu'oppose K, dans *Monkey Money*, aux tentatives de négociations auxquelles se livre Léa, est significatif. Tandis que, durant toute la pièce, différents sujets ont fait l'objet d'âpres négociations, K refuse obstinément de discuter du nombre de livres que Léa devra lire avant de pouvoir accéder de nouveau à un écran. L'œuvre de Carole Thibaut semble donc finalement rejeter la contractualisation des relations sociales. Pourtant, ce rejet de la négociation s'inscrit dans un contexte particulier, qui est celui du vagabondage et de l'errance dans lesquels se jettent les deux personnages. Pour se soustraire au contrat, il apparaît donc indispensable de se soustraire à la société, de faire, comme le prône le personnage du Vieux, « des révolutions secrètes et solitaires³ ». Comme l'écrit Frédéric Gros, « pour se défaire de

¹ Frédéric Gros, *Désobéir*, op. cit., p. 67.

² Dominique Méda, *Le Travail, une valeur en voie de disparition*, op. cit., p. 274-275.

³ Carole Thibaut, *Monkey Money*, op. cit., p. 70.

la mystification, il n'est pas d'autre chemin que l'amitié [...] c'est du un par un¹ ». L'amitié « se nourrit de disputes, de concessions, de partages² » ; or « la philosophie défend cette idée de la vérité comme dialogue³ » : « l'amitié exclut la dissolution dans “un” peuple, “un” Prince, “une” Nation⁴ ». Il en va ainsi de la relation qui se crée entre Léa et K. La vie en société ne semble, elle, être possible qu'à la condition d'être régie par des formes contractuelles.

La pièce de Carole Thibaut peut donc donner lieu à une lecture doublement cynique : non seulement le monde qu'elle met sur scène est un univers cynique, dans lequel les relations entre les individus sont soumises aux intérêts individuels de ces derniers, mais la conclusion de cette pièce s'appuie, pour dénoncer ce cynisme, sur une approche kunique qui postule, à la suite de Diogène, que seul celui qui choisit de vivre à la marge peut vivre dignement. La figure de Diogène apparaît d'ailleurs en filigrane dans le spectacle, par l'intermédiaire du personnage du Vieux. Le Vieux est l'alter ego du Vieux Grand Directeur de Tout dans le monde des pauvres. Il ressemble à un mendiant, est vêtu d'une simple couverture, et dort sur un carton posé à même le sol. L'auteure fait ainsi de lui un avatar contemporain de Diogène, intransigent, dédaignant l'argent que lui tend le Jeune Directeur, comme son prédécesseur écartait les propositions d'Alexandre le Grand : « Qu'est-ce que c'est que cette merde Garde cette merde⁵ » répond-il face au billet tendu.

Cette dialectique entre cynisme et kunisme se déroule tout au long de la pièce. En effet, le Jeune Directeur décrit d'abord K comme une « cynique⁶ ». Mais la figure du kunique fait irruption dans la pièce par l'intermédiaire de l'Homme, comparé à plusieurs reprises à un chien, l'animal totem du cynisme antique : « Quel besoin avait-il, cet humain à tête de chien, de venir troubler notre résignation⁷ », se demande K. La conclusion de la pièce oppose frontalement les deux types de cynisme. La dernière phrase du texte constitue un ultime conseil, à la limite de l'admonestation, adressé à la jeune Léa : « Et te gardant des loups, n'aime que les chiens⁸ ». Ce conseil apparaît en

¹ Frédéric Gros, *Désobéir*, op. cit., p. 68.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Id.*

⁵ Carole Thibaut, *Monkey Money*, op. cit., p. 77.

⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁷ *Ibid.*, p. 64

⁸ *Ibid.*, p. 95.

nette rupture avec la posture auparavant adoptée par K, elle qui affirmait au Vieux Grand Directeur de Tout « je n'aime pas les chiens¹ » et qui reprochait à l'Homme : « Vous avez un côté trop chien² ». Carole Thibaut oppose ainsi les cyniques contemporains, implicitement comparés à des loups, aux héritiers kuniques de Diogène, assimilés à des chiens. Le cheminement de K, dont l'initiale annonce le glissement du cynisme au kunisme, est ainsi rendu manifeste.

Si la conclusion de *Monkey Money* donnant à voir K et Léa cheminant sur la route renvoie au périple entamé par Œdipe, accompagné d'Antigone, après la découverte de son crime, le destin d'Emma, dans *Contractions*, fait écho à un autre épisode mythologique impliquant l'héroïne tragique. En effet, comme Antigone pour couvrir de terre le cadavre de son frère Polynice, c'est « une petite pelle³ » qu'utilise Emma pour déterrer le corps sans vie de son enfant. Selon l'analyse proposée par Frédéric Gros, Antigone « fait sentir ce risque de la désobéissance⁴ ». Emma, au contraire, et comme en atteste sa transformation au cours de la pièce, abdique face au pouvoir ; elle « surobéit » même, au sens où l'entend Frédéric Gros, car l'exhumation du corps ne faisait pas partie des demandes de la manager :

Servir, c'est plus qu'obéir : donner des gages, devancer les désirs, obéir le mieux possible, faire de son obéissance l'expression d'une gratitude, justifier les ordres qu'on nous donne ; ce qu'on pourrait appeler la « surobéissance » [...] chacun obéit toujours plus que ce qui est véritablement requis par la situation de soumission. *Et c'est cet excès qui fait tenir le pouvoir politique*⁵.

Tandis qu'elle était, pour Antigone, l'outil d'une révolte, la petite pelle constitue, pour Emma la marque ultime de sa déférence et, *in fine*, de sa soumission.

¹ *Ibid.*, p. 32.

² *Ibid.*, p. 58.

³ Mike Bartlett, *Contractions*, *op. cit.*, p. 42.

⁴ Frédéric Gros, *Désobéir*, *op. cit.*, p. 100.

⁵ *Ibid.*, p. 65-66.

PARTIE III

La vivacité de la subversion cynique

Si les spectateurs peuvent être confrontés à des personnages sans repères, évoluant dans un monde du travail hostile et aliénant, les œuvres qui s'inscrivent dans une esthétique du cynisme sont néanmoins traversées par un instinct de vie tenace quoique discret, surgissant à l'occasion. Le cynisme ne saurait se réduire à une vision morne de l'existence ; en cela, il se distingue nettement de la mélancolie¹, car il y a quelque chose comme une énergie, une vitalité cynique, qui trouve un prolongement naturel dans le rire jaillissant à l'occasion chez les spectateurs. L'éclat de rire cynique pourrait alors être assimilé à une simple moquerie : le rieur se réjouirait ainsi du malheur de l'autre, en s'estimant heureux de n'être pas à sa place.

Le rire peut, en effet, s'appuyer sur un sentiment de supériorité ; celui-là même que semble conférer la lucidité cynique. Aristote indiquait, dans *La Poétique*, que le rire était lié à la bassesse :

La comédie est [...] l'imitation d'hommes de qualité morale inférieure, non en toute espèce de vice mais dans le domaine du risible, lequel est une partie du laid. Car le risible est un défaut et une laideur sans douleur ni dommage ; ainsi, par exemple, le masque comique est laid et difforme sans expression de douleur².

Charles Baudelaire lui, dans *De l'Essence du rire* (1855), a souligné l'aspect « satanique » du rire, résultant de la supériorité éprouvée par le rieur : « [le rire] est dans l'homme la conséquence de l'idée de sa propre supériorité³ ». Mais ce sentiment ne saurait à lui seul expliquer le rire cynique et sa complexité.

L'humour cynique s'inscrit, au contraire, dans la tradition du rire de dérision : ce n'est pas tant la supériorité du rieur qui s'y affirme que la vacuité des choses. L'adepte de la dérision postule, comme le philosophe cynique, l'absence de hiérarchie, puisqu'il tourne en ridicule, plus encore que les choses ou les individus en eux-mêmes, l'importance qui peut leur être accordée.

¹ Dans l'ouvrage qu'elle consacre au rapport de Guy Debord à l'alcool, Anna Trespeuch-Berthelot revient sur l'origine et le signification de ce terme : « Georges Zaragoza rappelle que, dès l'Antiquité, la médecine des humeurs attribua cette affection conjointe du corps et de l'âme à un déséquilibre dans l'harmonie entre les quatre humeurs que sont le sang, le phlegme, la bile jaune et la bile noire. La mélancolie est étymologiquement rattachée à la bile (*cholé*), à la colère (*cholos*) et à la couleur noire (*melan-*). Le mélancolique est un homme tiraillé entre deux extrêmes : le rejet de la morosité du monde ici-bas et la vision d'un monde utopique », Anna Trespeuch-Berthelot, *Guy Debord ou l'ivresse mélancolique*, Paris, Editions Le Manuscrit Savoirs, coll. Addictions, 2017, p. 17.

² Aristote, *La Poétique*, *op. cit.*, p. 85.

³ Charles Baudelaire, *De l'Essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), in *Œuvres complètes*, Arvensa Editions (ebook), p. 761.

Bien sûr, cette dérision peut causer une souffrance plus grande encore que celle que peut engendrer un attachement profond à un individu ou à un objet. Comme l'absence de hiérarchie formelle dans l'entreprise peut amener les dirigeants à exercer une autorité plus insidieuse, et donc plus tyrannique encore, l'incapacité à prioriser les tâches à effectuer peut s'avérer, pour un salarié, source de stress et d'angoisse. Tel est le cas de l'évaluée dans *Burnout*, d'Alexandra Badea. La problématique à laquelle fait face ce personnage, en proie à l'obligation d'accomplir dans l'urgence un grand nombre de tâches, pourrait se résumer en une phrase : lorsque tout est important, tout devient dérisoire.

Dans *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached explique déjà que le théâtre d'Alfred Jarry prend acte de la vacuité du monde, et la renvoie frontalement au spectateur :

Impuissant à faire reconnaître un ordre qui n'existe pas, le théâtre ne peut prétendre, pour toute imitation, qu'à faire le jeu de l'anarchie et de la déraison du monde. La *mimésis* est ainsi appelée à se retourner contre elle-même et à produire, au lieu d'une libération par les larmes ou par le rire, un effet de dérision et de grimace qui, de la scène, se répercute sur les hommes, les choses et les événements¹.

La dérision semble être devenue la seule attitude qu'il convienne d'adopter face au désordre du monde, notamment à celui qui semble désormais régner dans le monde du travail. Mais la mise en avant de l'aspect dérisoire de certaines valeurs peut également permettre d'insister sur l'importance de certains domaines parfois délaissés : alors le rire et la dérision deviennent des outils de subversion. Comme Diogène le cynique se riait des valeurs artificielles que respectaient, aveuglément ou hypocritement, ses contemporains, certains artistes cherchent à raviver un rire subversif et mordant, dont le jaillissement serait à même de réveiller des individus engoncés dans un carcan de valeurs factices.

¹ Robert Abirached, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, op. cit., p. 189.

Chapitre 1.

De la portée et des limites du rire : approche théorique et historique

Le caractère ambivalent du rire apparaît distinctement dans les différents « avant-propos au choix¹ » que suggère Jean-Michel Ribes dans *(Le) Rire de résistance* (2007). Tandis que l'auteur, dans l'avant-propos n°2, affirme que « le sérieux fortifie les idées [...] les solidifie même, jusqu'à ce qu'elles finissent par boucher la pensée² », laissant ainsi supposer que le rire est un remède à cette fossilisation, il avance l'hypothèse, dans l'avant-propos n°4, d'un « rire collabo³ », un « rire du pouvoir⁴ » qui ne consisterait pas à se rire du pouvoir, mais correspondrait bien à un rire imposé par le pouvoir, un « rire aux ordres⁵ ». Pourtant, dans ce même avant-propos, Jean-Michel Ribes estime qu'il s'agit là d'un « soudain abandon de [la] nature rebelle⁶ » du rire. Ce « rire du pouvoir », l'auteur le qualifie de « traître⁷ » : le rire serait donc, spontanément, naturellement, *(Le) Rire de résistance*.

Cependant, la sociologue Nelly Quemener, dans les premières lignes d'un ouvrage intitulé *Le Pouvoir de l'humour* (2014), pointe le risque que le rire devienne un instrument du conservatisme. Elle craint en effet qu'ait lieu, dans l'humour contemporain, une « aspiration des dissidences au profit, parfois, d'une réinstallation insidieuse de conservatismes⁸ ». Cette crainte se fonde sur moult théories successives qui ont vu dans le rire un potentiel outil de contrôle social, de l'Antiquité jusqu'à nos jours. Le rire de divertissement a, à de nombreuses reprises, été utilisé comme un outil par les pouvoirs en place : Juvenal écrivait déjà, dans ses *Satires*, la nécessité d'offrir au peuple du pain et des jeux – *panem et circenses* –, bien avant que Machiavel ne réaffirme, dans *Le Prince*, que « Le Prince doit offrir au peuple des fêtes et des jeux à certains moments de l'année ». Lorsqu'il s'insère dans une optique précise visant à

¹ Jean-Michel Ribes, *(Le) Rire de résistance, de Diogène à Charlie Hebdo*, Boulogne, Beaux Arts Editions, 2007, p. 4.

² *Ibid.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ Nelly Quemener, *Le Pouvoir de l'humour*, Paris, Armand Colin/Institut national de l'audiovisuel, coll. Médiacultures, 2014, p. 14.

garantir la stabilité sociale, le rire est donc toléré, voire encouragé. Néanmoins, il a souvent été observé avec méfiance par les autorités : si le rire est doté d'un pouvoir, ce pouvoir peut être utilisé de diverses manières. Souvent, le rire a donc également été perçu et conçu comme un instrument de subversion. Afin de déterminer dans quelle mesure le rire cynique contemporain peut encore être subversif, un rappel historique des différentes théories du rire et de l'humour et de leur rapport au pouvoir s'impose.

1. Le rire conservateur

a. Du rire archaïque au rire classique

Comme l'explique Georges Minois dans son *Histoire du rire et de la dérision* (2000), le rire de l'Antiquité grecque était, jusqu'au V^e siècle avant J.-C., un rire « archaïque, dur, brutal, agressif, évocateur du chaos primitif et de l'animalité¹ ». Le rire des dieux, dont les mythes se sont fait l'écho, est « sans entraves : violence, difformité, sexualité déclenchent des crises que ne retient aucune considération de la morale ou de la bienséance² ». Pour les hommes, les nombreuses festivités religieuses constituent autant de moments durant lesquels le rire est à la fois encadré et débridé.

Georges Minois rapporte ainsi que les festivités religieuses sont, la plupart du temps, composées des mêmes éléments :

Une réactualisation des mythes [...]; une mascarade, donnant lieu, sous des déguisements divers, à des rituels plus ou moins codifiés ; une pratique de l'inversion, où l'on s'attache à jouer un monde à l'envers, renversant les hiérarchies et les conventions sociales ; une phase débridée, où l'excès, les débordements, la transgression des normes sont de règle, se terminant en débauche et orgie présidées par un éphémère souverain qui est châtié à la fin de la fête³.

Le rire procède alors de la simulation d'un « retour au chaos originel, qui précédait la création d'un monde ordonné⁴ ». Mais la représentation de cet épisode ne sert qu'à mieux mesurer les bienfaits de l'ordonnement du monde. En effet, l'historien affirme que « ce chaos est indispensable afin de mimer ensuite la création de l'ordre⁵ ». Il en déduit que « la parenthèse festive du rire débridé sert donc à la recréation du monde ordonné, et au renforcement périodique de la règle⁶ », et ajoute

¹ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000, p. 34.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

que « pour assurer l'efficacité du rite, chacun doit jouer un rôle. Le rire festif est obligatoire¹ » :

Ainsi le rire et la dérision apparaissent-ils, dans la fête, comme nécessaires au maintien de l'ordre social, et comme un élément de cohésion ; le réfractaire – qui n'est pas seulement un rabat-joie, car ceci n'est pas un jeu – est exclu du groupe social [...] Dans la fête grecque antique, le rire, ritualisé, est un moyen d'exorciser le désordre, le chaos, les déviances, la bestialité originelle².

Il n'est donc en rien surprenant que le premier et principal représentant de la comédie grecque, Aristophane, soit désormais considéré comme un conservateur. Jean-Michel Ribes estime que ce dernier est un « rieur réac³ » : il « dénonc[e] toutes les dérives politiques et sociales de son temps, qui éloignent la Grèce de l'ordre ancien et perturbent les valeurs du passé sous prétexte d'imposer la démocratie⁴ ».

Selon Georges Minois, le théâtre d'Aristophane « n'épargne rien ni personne : les passionnés, les politiciens, les philosophes, les dieux même sont ridiculisés⁵ ». L'historien explique que « face à tous ces tenants de la vision sérieuse du monde, Aristophane a pris le parti d'en rire. Le premier, il présente une lecture de l'aventure humaine à la fois comique et cohérente, montrant que l'on peut très bien traverser l'existence sous l'angle de la dérision⁶ ». Il affirme encore que « le rire dévastateur d'Aristophane ne laisse rien debout ; sacré et profane sombrent pêle-mêle dans le ridicule, et dans l'obscène le plus cru qui soit⁷ ». Cependant, Georges Minois insiste sur la « charge agressive⁸ » de l'humour d'Aristophane : « une dérision aussi généralisée a toujours des relents nihilistes ; et dans le domaine politique en particulier, elle ne va pas sans amertume et pessimisme⁹ ». En effet, selon lui, « Aristophane est un conservateur, tourné vers le passé, vers un mythique âge d'or¹⁰ » :

La remarque n'est pas sans importance : la fonction du rire a d'abord été conservatrice, et non pas révolutionnaire. Comme dans la fête, le rire de la comédie vise à conforter la norme, à répéter un rite fondateur, à exclure les déviants et les novateurs, pour maintenir l'ordre social. Il rapproche les tenants de l'ordre ancien en montrant du doigt de la dérision les perturbateurs¹¹.

¹ *Ibid.*, p. 25.

² *Id.*

³ Jean-Michel Ribes, (*Le Rire de résistance, de Diogène à Charlie Hebdo*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Id.*

⁵ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*, p. 30.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 32.

¹⁰ *Id.*

¹¹ *Id.*

Ce portrait d'Aristophane en conservateur se heurte toutefois aux trames de plusieurs de ses œuvres, parmi lesquelles *Lysistrata*, pièce dans laquelle les femmes se refusent à leurs maris ou amants pour obtenir la paix, et *L'Assemblée des femmes*, une œuvre qu'Hubert Gignoux qualifie, dans un essai intitulé *Un Rire, essai d'histoire subjective de la comédie* (2001), de « pièce féministe et utopiste [...] puisqu'on y rêve que les hommes, dont l'incapacité politique a fait ses preuves [...] soient remplacés par leurs concitoyennes à la barre de l'Etat¹ ». Néanmoins, si les arguments de ces pièces peuvent sembler avant-gardistes, notamment en ce qui concerne les droits des femmes, plus que restreints durant l'Antiquité, la critique virulente que formule Aristophane à l'encontre de la démocratie dans ses œuvres fait de lui un conservateur.

Profondément marqué par la guerre du Péloponnèse, le dramaturge est un pacifiste convaincu ; il est, selon les termes employés par Hubert Gignoux, « obnubilé par [...] la paix² ». Ce faisant, il en vient à attaquer les institutions qui ont rendu possible la guerre. Aristophane a ainsi produit une critique féroce du « principe même de la démocratie³ ». Hubert Gignoux résume de la sorte la problématique à laquelle s'est heurté Aristophane : « Puisque la guerre était le fait d'un impérialisme qui avait sa source dans les vices d'une démocratie, comment s'en prendre à l'un sans lutter contre les autres, comment faire le procès des conséquences sans y joindre celui des causes⁴ ? ». Le premier auteur de comédies se révèle donc être, si ce n'est un réactionnaire, un contempteur de son temps, nostalgique du passé.

Cette conception de la comédie s'accorde avec celle que développe Jean-Luc Lagarce en affirmant que le théâtre est « une espèce de garde-fou social⁵ », qui « ne transforme en rien la structure du groupe social [mais] renforce l'idée de l'impossible et l'inutile changement de cette structure⁶ ». Si l'analyse de Lagarce concerne davantage la tragédie, elle peut être étendue à la comédie, car celle-ci montre que le renversement de la hiérarchie sociale ne mène à rien d'autre qu'au chaos.

La portée conservatrice du rire se prolonge dans le monde romain. En effet, toujours selon Georges Minois, pour les Romains, « le rire est un outil, au service de

¹ Hubert Gignoux, *Un Rire, essai d'histoire subjective de la comédie*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2001, p. 68.

² *Ibid.*, p. 57.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁵ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en Occident, op. cit.*, p. 18.

⁶ *Id.*

la cause morale ; il s'agit de faire passer une leçon, par une claque ou une caresse, mais toujours en riant¹ ». L'auteur ajoute que « la raillerie et la satire [...] sont en effet les marques spécifiques du rire romain² ». Il explique que les cibles de la satire sont « à la fois morales, sociales, politiques, et son esprit essentiellement conservateur³ » :

Une fois encore, nous constatons que le rire est plus souvent un instrument d'immobilisme que de nouveauté – du moins sous sa forme de raillerie. La nouveauté suscite davantage la moquerie, dans le sens où elle surprend, choque, brise la norme et la convention ; son aspect étrange et déroutant en fait une proie facile pour l'esprit comique : l'art nouveau a toujours provoqué l'hilarité du public moyen. La prise de distance, nécessaire à tout exercice du rire, est ici acquise d'emblée. Or la société romaine est foncièrement conservatrice, et tous les grands satiristes romains sont conservateurs, d'autant plus assurés du succès qu'ils allient causticité rustique et attachement aux traditions⁴.

L'auteur précise encore que les « satiristes réactionnaires » cherchent à « faire rire le peuple des innovations des classes dirigeantes afin de maintenir la vigueur de celles-ci, meilleure protection de l'ordre social⁵ ».

Pour Georges Minois, « la comédie latine joue un rôle presque identique [...] la plupart des critiques s'accordent à voir dans la comédie romaine un genre conservateur qui s'attaque aux divers vices et défauts⁶ ». En s'attaquant notamment au pouvoir sans limite du *pater familias*, Plaute et Térence utilisent la fonction cathartique de la comédie, car toute révolte réelle contre ce pouvoir aurait été sévèrement punie.

La comédie permet donc, selon Georges Minois, d'apaiser les éventuelles tensions qui pourraient mettre à mal la stabilité sociale :

Provoquer un rire de défolement au sein d'une société extrêmement légaliste, structurée par son cadre juridique méticuleux et pesant. Pratiquer la dérision, sous une forme déguisée, c'est assouvir à bon compte les pulsions meurtrières qui devaient parfois assaillir les Romains [...] La comédie fonctionne comme une soupape de sécurité de la société civile, comme évasion vers un monde à l'envers⁷.

La fête et la comédie constituent ainsi des « conduites d'évasion hors du monde réel qui ont pour but de consolider ce même monde, de lui éviter la subversion et la révolution par la dérision codifiée, circonscrite dans le temps et dans l'espace⁸ ».

¹ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 70.

² *Ibid.*, p. 71.

³ *Ibid.*, p. 74.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 90.

⁸ *Id.*

Cette fonction du rire est reconduite au Moyen Âge au travers du rire carnavalesque qui, quoique potentiellement subversif en raison du monde sans dessus dessous donné à voir, demeure une manière d'affirmer la hiérarchie de l'époque. Les excès sur lesquels s'appuie le rire carnavalesque tendent, en effet, à décrédibiliser toute alternative. Georges Minois explique que « le rire carnavalesque, c'est en même temps la parodie, par le masque, le travestissement, l'inversion¹ » :

On flirte ici avec la contestation sociale [... mais] le côté ludique, divertissant, l'emporte nettement [...] La mascarade, c'est d'abord le désir d'imiter – en se moquant, certes, mais sans intention contestataire, du moins jusqu'aux crises du XIV^e siècle [...] jusque-là, le divertissement carnavalesque s'inscrit dans une logique d'acceptation du code social établi [...] Ces fêtes ne sont pas un appel à la subversion ou au désordre : elles s'inscrivent dans une culture qui les rend possibles, et qu'à leur tour elles justifient [...] au Moyen Âge, le rire carnavalesque est davantage un facteur de cohésion sociale que de révolte. Dérision ritualisée, le carnaval est la nécessaire expression comique d'une alternative improbable, littéralement folle, l'envers burlesque qui ne fait que confirmer la nécessité des valeurs et hiérarchies établies².

Ainsi, Georges Minois affirme que « le rire collectif joue un rôle conservateur et régulateur³ » :

Par la parodie bouffonne et la raillerie agressive, il conforte l'ordre établi en jouant son opposé grotesque ; il exclut l'étrange, l'étranger, l'anormal et le néfaste en raillant le bouc émissaire et en humiliant le déviant. Le rire est à cette époque une arme oppressive au service du groupe, une arme d'autodiscipline⁴.

Pour l'historien, même la fête des fous, pourtant réputée subversive du fait des inversions de rôles qu'elle comprend, s'avère participer d'un mécanisme de reproduction sociale. Si « la contestation sociale et la subversion de la hiérarchie⁵ » pointent potentiellement derrière la fête des fous, que l'Eglise condamne au XV^e siècle, « jusqu'au XIV^e siècle, cette inversion reste purement ludique, et le rire qu'elle déclenche ne menace nullement l'ordre social. Comme au carnaval, il le renforce plutôt en montrant le côté grotesque et irréaliste de son envers⁶ ».

Georges Minois conclut que « le rire de la fête médiévale est, jusqu'au XIV^e siècle, le rire d'une société sûre de ses valeurs⁷ ». Si le potentiel subversif du carnaval ou de la fête des fous demeure inexploité, c'est parce que la société dans laquelle ont lieu ces célébrations est suffisamment sûre d'elle et de sa stabilité pour les tolérer.

¹ *Ibid.*, p. 145.

² *Ibid.*, p. 145-147.

³ *Ibid.*, p. 152.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁶ *Id.*

⁷ *Ibid.*, p. 162.

L'idée même de subversion ne peut, en effet, s'insinuer que dans des esprits en proie au doute.

Cette certitude autorise également à tourner en dérision les figures du pouvoir qui, de ce fait, n'ont pas à craindre pour leur autorité. L'historien relève ainsi la présence récurrente d'avatars de personnes de pouvoir au sein de ces festivités – le plus célèbre de ces avatars parvenus à l'époque contemporaine étant le roi des fous. Mais là encore, pour Georges Minois, la représentation du pouvoir ne permet pas de faire du rire un élément de subversion :

Le souverain comique, en singeant le souverain sérieux, conforte le pouvoir de ce dernier : rire de l'un ne fait qu'exalter le pouvoir de l'autre, parce qu'il n'y a pas d'alternative. Rire de la parodie du pouvoir, ce n'est pas rire du pouvoir ; celui-ci en reçoit un surcroît de légitimité¹.

Cette interprétation trouve un prolongement logique dans l'analyse qu'esquisse Nelly Quemener du programme satirique « Les Guignols de l'info », diffusé sur la chaîne Canal Plus de 1987 à 2018. En effet, cette dernière explique que la représentation du pouvoir ne suffit pas à élaborer un message subversif :

La désacralisation du pouvoir rendue possible par la référence à l'intime [...] en cantonnant la moquerie à la sphère privée, [...] tend à "dépolitiser" le propos, au sens où [elle] détourne l'attention des conséquences collectives de l'action politique².

L'arrêt du programme en 2018 peut, à cet égard, trahir les doutes du propriétaire de la chaîne de télévision, Vincent Bolloré, qui a multiplié les actions visant à museler quiconque le moquait. L'autodérision nécessite un minimum de confiance en soi. En effet, comme le souligne Georges Minois, il n'est pas anodin que les autorités se résolvent à « réprimer les manifestations collectives du rire, accusé de menacer la paix sociale³ » à partir du XV^e siècle, soit après la guerre de Cent Ans, et l'épidémie de Peste Noire qui tua plus du tiers de la population européenne. Exposer les survivants, en proie au doute, au potentiel subversif et contestataire du carnaval et des autres fêtes populaires devient dangereux. Si de telles atrocités peuvent se dérouler dans le monde tel qu'il est, en quoi le monde inversé donné à voir au carnaval pourrait-il se révéler pire ? La tentation de voir se réaliser un monde de fêtes et d'excès, d'orgies et de déraison, risque de se faire plus forte que jamais après les événements du XIV^e siècle. La fin du Moyen Âge coïncide donc avec le début d'une répression inédite menée contre le rire, en raison de son potentiel de subversion.

¹ *Ibid.*, p. 159

² Nelly Quemener, *Le Pouvoir de l'humour*, *op. cit.*, p. 76.

³ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*, p. 239.

Le contrôle exercé sur le rire et la comédie se fait ressentir de manière plus explicite encore lorsque, en 1710, Louis XIV promeut un décret offrant un monopole à la Comédie Française. Georges Minois explique que « en interdisant “de jouer la comédie par les dialogues, monologues ou autrement”, [le pouvoir] prétend imposer le comique officiel¹ » :

Ce conflit entre comique officiel et comique clandestin traduit un affrontement entre deux conceptions de la société et, au-delà, du monde. Le comique officiel, de convention, vise à renforcer la norme sociale en excluant par la dérision les déviants, marginaux et contestataires de tout poil. Il a des cibles bien précises. Sérieux, pédagogique, il montre aux honnêtes gens combien est ridicule un avare, un homme qui cherche à sortir de sa condition, un impie, une femme qui veut être savante, un malade imaginaire [...] Molière prend le monde trop au sérieux, et il croit qu'on peut le changer [...] Il s'en prend à un défaut ou à un vice lié à l'organisation sociale, c'est-à-dire auquel on peut remédier².

Hubert Gignoux partage ce constat, et rappelle que « les intentions de Molière sont correctives, et nullement subversives³ ». Il déplore, en outre, que Molière puisse faire montre d'« une forme d'obscurantisme⁴ », en critiquant tant la médecine que les médecins par exemple, et en rejetant, en somme, l'idée de progrès ; ce faisant, il parachève le portrait du dramaturge en conservateur, sans néanmoins oser utiliser ce terme. Mais l'auteur remarque également que le point commun qui lie Arnolphe, Orgon, Alceste ou bien encore Harpagon est une forme de « distraction », à l'instar de celle de l'homme qui chute dans la rue, car il ne regarde pas devant lui :

Tous distraits d'une réalité qu'ils auraient dû voir, par une présomption ou une indigence de l'esprit, liées le plus souvent à un aveuglement passionnel [...] ils s'écartent d'une sagesse commune, moyenne, où la stabilité de quelques principes moraux impérieux doit sans cesse composer avec des opportunités sociales changeantes, ils transgressent une « convenance » qu'un public de théâtre connaît plus par instinct que par réflexion et qui, malgré son principe de juste mesure, mérite d'être défendue avec chaleur⁵.

Or, ce motif de la distraction, relevé par Hubert Gignoux, constitue le socle de la théorie bergsonienne qui fait du rire un élément de contrôle social contribuant à renforcer les pouvoirs existants.

¹ *Ibid.*, p. 374.

² *Id.*

³ Hubert Gignoux, *Un Rire, op. cit.*, p. 134.

⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 132-133.

b. Le rire selon Bergson

b.1. Le rire, rappel à l'ordre social

Georges Minois souligne déjà, à propos de l'humour archaïque tel qu'il est pratiqué dans l'Antiquité grecque, que le rire, bien qu'il ait un aspect « humiliant¹ » pour celui qui en est l'objet, peut « renforcer les liens² » : « l'exclusion d'un membre par l'usage de la plaisanterie développe le sentiment de communauté par l'unanimité railleuse³ ». Cette perception du rire comme outil servant à la fois le contrôle social et le renforcement des liens unissant les membres d'une communauté a été explicitée par Henri Bergson dans son ouvrage intitulé *Le Rire, essai sur la signification du comique* (1900). En effet, dès les premières pages de son essai, l'auteur affirme que le rire remplit une « fonction sociale⁴ », dans la mesure où « notre rire est toujours le rire d'un groupe⁵ » : « On ne goûterait pas le comique si l'on se sentait isolé. Il semble que le rire ait besoin d'un écho⁶ ». Celui qui rit seul au milieu d'un groupe, et dont le rire ne trouve aucun prolongement parmi ses semblables, cesse bien vite de rire. Pour le philosophe, « le rire cache une arrière-pensée d'entente, [...] presque de complicité, avec d'autres rieurs, réels ou imaginaires⁷ ». Ce rire de complicité est particulièrement évident dans la manière dont sont partagées les histoires drôles. Georges Minois explique comment le rire peut ainsi devenir fédérateur :

Les histoires drôles [sont] destinées à être racontées entre amis, en petit comité, entre gens de même milieu et de même culture [...] jouent le rôle de ciment social, tout en excluant les autres, les outsiders, ceux de l'extérieur, ceux que l'on n'aime pas. Ceux qui rient entre eux le font généralement aux dépens d'un groupe social, ethnique ou religieux : blagues antijuives, antipuritaines, antinobles, anticatholiques... On prend également pour cible des défauts, des tares, des vices ; le rire consolide ainsi des préjugés, et contribue à bâtir une sociabilité par exclusion⁸.

Mais le regroupement des individus ne se fait qu'aux dépens d'un tiers, qui est l'objet du rire et qui, de ce fait, est nécessairement en proie à une forme d'exclusion. En cela l'humour et le comique recèlent une portée sociale, mise en évidence par Bergson :

¹ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 36.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 5.

⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁸ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 278.

Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter. *Tension et élasticité*, voilà deux forces complémentaires l'une de l'autre que la vie met en jeu [...] Mais la société demande autre chose encore. Il ne lui suffit pas de vivre ; elle tient à vivre bien. Ce qu'elle a maintenant à redouter, c'est que chacun de nous, satisfait de donner son attention à ce qui concerne l'essentiel de la vie, se laisse aller pour tout le reste à l'automatisme facile des habitudes contractées [...] Toute *raideur* du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin [...] Le rire doit être quelque chose de ce genre, une espèce de *geste social*, Par la crainte qu'il inspire, il réprime les excentricités, tient constamment en éveil et en contact réciproque certaines activités d'ordre accessoire qui risqueraient de s'isoler et de s'endormir, assouplit enfin tout ce qui peut rester de raideur mécanique à la surface du corps social¹.

Celui qui déroge aux attendus de la société s'expose donc au rire de ses pairs. En affirmant que « beaucoup de choses sont comiques en droit sans l'être en fait, la continuité de l'usage ayant assoupli en elles la vertu comique² », Bergson confirme le caractère intrinsèquement social du rire. Aucun comportement ne peut être considéré comme drôle en soi ; il ne peut l'être qu'eu égard au contexte dans lequel il s'enracine, comme certaines coutumes peuvent paraître cocasses aux yeux d'un allochtone, tandis qu'elles n'auront rien de risible aux yeux d'un autochtone.

Le comique procède donc de ce qui va à rebours des normes sociales. Ainsi, Bergson écrit qu'« est comique le personnage qui suit automatiquement son chemin sans se soucier de prendre contact avec les autres. Le rire est là pour corriger sa distraction et pour le tirer de son Rêve³ » :

Il faut que chacun [des membres de la société] reste attentif à ce qui l'environne, se modèle sur l'entourage, évite enfin de s'enfermer dans son caractère ainsi que dans une tour d'ivoire. Et c'est pourquoi elle fait planer sur chacun, sinon la menace d'une correction, du moins la perspective d'une humiliation qui, pour être légère, n'en est pas moins redoutable. Telle doit être la fonction du rire. Toujours un peu humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale⁴.

Le philosophe estime que le rire qui retentit dans les salles de spectacle est du même acabit :

Même au théâtre, le plaisir de rire n'est pas un plaisir pur, [...] un plaisir exclusivement esthétique, absolument désintéressé. Il s'y mêle une arrière-pensée que la société a pour nous quand nous ne l'avons pas nous-mêmes. Il y entre l'intention inavouée d'humilier, et par là, il est vrai, de corriger tout au moins, extérieurement⁵.

¹ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 14-15.

² *Ibid.*, p. 30.

³ *Ibid.*, p. 102-103.

⁴ *Ibid.*, p. 103.

⁵ *Ibid.*, p. 104.

Cependant, cette correction ne porte pas exclusivement sur la morale, et peut aussi s'appliquer à tout ce qui, par son manque de souplesse, déroge à la norme :

Le comique n'est pas toujours l'indice d'un défaut, au sens moral du mot [...] le personnage comique peut, à la rigueur, être en règle avec la stricte morale. Il lui reste seulement à se mettre en règle avec la société [...] Un vice souple serait moins facile à ridiculiser qu'une vertu inflexible. C'est la *raideur* qui est suspecte à la société¹.

De cette conception du rire comme instrument de contrôle social s'ensuit nécessairement un sentiment de supériorité éprouvé par le rieur à l'égard de celui dont il rit. La position de supériorité induite par la conception bergsonienne du rire sied au cynique philosophe, qui se targue d'une lucidité perçante tout en jugeant autrui à l'aune de sa propre intransigeance, autant qu'au cynique contemporain, qui estime la satisfaction de ses propres plaisirs plus essentielle que celle des besoins d'autrui.

b.2. L'anesthésie du cœur paralysant l'action

Le second aspect essentiel de l'analyse bergsonienne du comique, relativement au cynisme, concerne « l'anesthésie momentanée du cœur² » qu'exige le rire, selon le philosophe.

L'auteur considère en effet que le rire requiert une forme d'« insensibilité³ » :

Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié⁴.

Bergson interpelle ainsi le lecteur : « Assistez à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie⁵ ». Georges Minois, dans son *Histoire du rire et de la dérision*, observe également que la « prise de distance⁶ » est « nécessaire à tout exercice du rire⁷ ».

Bergson en déduit que « le comique exige [...], pour produire tout son effet, comme une anesthésie momentanée du cœur⁸ ». Alain Vaillant écrit ainsi, dans *Pourquoi rire ?* (2011), que, pour Bergson, « le rieur [...] se caractérise par son

¹ *Ibid.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 4.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 4.

⁶ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*, p. 74.

⁷ *Id.*

⁸ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 4.

indifférence émotionnelle, par son absence totale d'empathie à l'égard de l'humanité dont il choisit de se moquer plutôt que d'en partager les souffrances¹ ».

Ce rire qui jaillit tandis que le rieur n'éprouve aucune empathie à l'égard de celui qui le provoque, c'est celui que recherche Dennis Kelly dans *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas*. En effet, le dramaturge parvient à faire rire le public en évoquant les sujets, pourtant délicats et ne prêtant guère à l'humour, que sont la pédophilie et l'inceste. Lorsque le narrateur annonce que Gorge a écrit un livre relatant son histoire – « un best-seller² » –, sobrement intitulé « Non, Papa, s'il te plaît, non³ », les rires fusent dans la salle. Mais l'anesthésie du cœur sur laquelle s'appuient ces rires est rendue possible grâce à la structure narrative de la pièce ; au moment où le titre du livre du Gorge est révélé, les spectateurs connaissent déjà le personnage et le cynisme dont il est capable. Dans la scène précédente, tandis que Gorge confessait à Louisa, l'objet de son désir, les abus qu'il prétendait avoir subis, le narrateur commentait : « Gorge trouva que ce rôle était particulièrement facile à jouer [...] Il lui raconta son enfance, et tout ce qu'il raconta était inventé, mais c'est quoi, la différence, entre ce qui est inventé et la réalité⁴ ? ». Les spectateurs sont donc informés du caractère mensonger des propos de Gorge, et savent que le récit d'inceste renfermé dans ce livre est entièrement faux, y compris au niveau intra-fictionnel. L'attitude cynique du personnage est bien à l'origine de ce rire. Mais elle ne peut devenir source de rire qu'à la condition que les émotions des spectateurs soient suspendues. Or, cette anesthésie, si elle ne doit être que momentanée, entraîne des conséquences.

L'anesthésie du cœur va, en effet, à l'encontre du sentiment de pitié, que Rousseau définit, dans le *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1755) comme « une répugnance innée à voir souffrir son semblable⁵ ». Or, ainsi que le décrit Myriam Revault D'Allonnes dans *L'Homme compassionnel* (2008), Rousseau, « considérant l'être humain comme un être sensible, fait de la pitié

¹ Alain Vaillant, « Le propre de l'artiste », in Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2011 p. 192.

² Dennis Kelly, *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas*, *op. cit.* p. 74.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 72-73.

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, *op. cit.*, p. 212.

le sentiment primitif, la matrice à partir de laquelle s'élabore le lien social¹ ». La philosophe explique que « Rousseau voit dans la pitié une donnée originaire, constitutive du sens de l'humain : elle est un affect structurant qui nous dispose à rentrer en communauté² ». L'auteure rappelle encore que la pitié, selon Rousseau, doit mener à l'action, et décrit cette conception comme une « exigence rousseauiste³ » :

Transformer la pitié éprouvée devant la souffrance des autres en défense de leurs intérêts : « dans l'intérêt qu'il [le spectateur sensible] prend à tous les misérables, les moyens de finir leurs maux ne sont jamais indifférents pour lui ». La pitié cesse alors d'être immédiate, elle se règle sur un principe d'équité et de justice⁴.

C'est d'ailleurs sur cette exigence que se fonde notamment la critique rousseauiste du théâtre. Dans la *Lettre à D'Alembert* (1758), il écrit en effet :

J'entends dire que la tragédie mène à la pitié par la terreur ; soit, mais quelle est cette pitié ? Une émotion passagère et vaine, qui ne dure pas plus que l'illusion qui l'a produite ; un reste de sentiment naturel étouffé bientôt par les passions ; une pitié stérile qui se repaît de quelques larmes, et n'a jamais produit le moindre acte d'humanité⁵.

Le rire semblerait donc, comme le théâtre, favoriser l'inertie de ceux qui s'y adonnent.

En outre, le rire met l'accent sur ce qui distingue les individus les uns des autres : les rieurs ne reconnaissent pas leur semblable dans celui dont ils rient. Cette distinction permet et accentue l'anesthésie temporaire du cœur des rieurs. Mais elle a également pour conséquence de rendre impossible l'identification de ces derniers à la cause de leur hilarité. Le rire empêche donc de reconnaître l'autre comme son semblable. Dans la mesure où, comme l'explique Myriam Revault D'Allonnes, « [la compassion] est issue d'un mécanisme quasi spontané d'identification au semblable comme tel⁶ », le rire entrave le sentiment compassionnel. En cela encore, le rire révèle un cynisme intrinsèque.

Il en résulte que les individus au cœur anesthésié pour les besoins du rire ne sauraient être portés à l'action. Le rire s'avère donc un outil de conservation sociale, car il éloigne, *in fine*, les individus les uns des autres, en dépit de la formation de communautés éphémères de rieurs, qui ne s'effectue qu'à la faveur d'un objet risible fédérateur.

¹ Myriam Revault D'Allonnes, *L'Homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008, p. 9.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 12.

⁴ *Id.*

⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à D'Alembert* (1758), Paris, Flammarion, 2003, p. 72.

⁶ Myriam Revault D'Allonnes, *L'Homme compassionnel*, *op. cit.*, p. 21.

La conception bergsonienne du comique, qui fait notamment du rire un instrument de contrôle social, n'est pas dénuée de paradoxe. En effet, tandis que le philosophe considère que la raideur des attitudes est à l'origine du comique, le rire, en ce qu'il s'abat sur celui ou ceux qui dérogent à la règle, et contribue ainsi à renforcer les normes sociales, devient lui-même la manifestation d'un manque de souplesse et de tolérance somme toute assez... risible. Sans doute faut-il voir dans cet apparent paradoxe à la fois une stratégie de détournement, consistant à conspuer le manque de souplesse d'autrui pour ne pas attirer l'attention sur le sien propre. Pourtant, comme l'écrit Romain Gary dans *Le Sens de ma vie*, le rire peut également être utilisé comme « l'arme blanche des hommes désarmés¹ » : il devient alors un puissant outil de contestation sociale.

2. Le rire contestataire

Parallèlement à cette constitution du rire comme un instrument de conservation et de reproduction des structures sociales et institutionnelles, le rire peut en effet être envisagé comme un outil permettant de remettre en cause les institutions existantes.

a. Le rire cynique de Diogène et ses retentissements

Bien que le cynisme soit souvent décrit comme une disposition de l'esprit supposant la froideur et l'apathie de celui qui l'expérimente, le terme renvoie également, dans son acception antique comme contemporaine, à une pensée dans laquelle l'humour tient une place essentielle. Les bribes de la philosophie cynique antique parvenues jusqu'à l'époque contemporaine font déjà état de nombreuses anecdotes, dont Diogène de Sinope est le principal protagoniste, qui s'apparentent à des bons mots.

Dans son *Histoire du rire et de la dérision*, George Minois relève cependant que, dans le *Banquet* de Xénophon, « le cynique Antisthène, qui figure parmi les convives, est présenté comme un bouffon discourtois, malpoli, ne pensant qu'à satisfaire ses besoins physiques² ». Or, Nelly Quemener estime que le « comique

¹ Romain Gary, *Le Sens de ma vie*, entretien, Paris, Gallimard, NRF, 2014, p. 74.

² Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 48.

bouffon¹ » se définit « par sa fibre contestataire à l'égard du pouvoir en place, entendu au sens politique, étatique et institutionnelle² ». Bien que sa réflexion porte sur la période contemporaine, la définition de la bouffonnerie que l'auteure propose permet d'insister sur le caractère contestataire de l'humour cynique, et ce dès sa pratique par Antisthène.

Georges Minois considère, par ailleurs, que « le rire des cyniques [...] est plus positif³ » que celui des sceptiques :

Pratiquant l'ironie en actes, de façon provocatrice, ils poursuivent en fait un but moral, tout en affectant l'amoralisme [...] Le plus célèbre des cyniques du IV^e siècle, Diogène, qui affiche un mépris total des conventions sociales, fait ses besoins et fait l'amour en public, multiplie les provocations [...] Diogène et ses semblables renouent avec la tradition du rire agressif ; leur anticonformisme, leur transgression tapageuse des principes et des idées reçues, leur naturalisme individualiste, leur surenchère de paradoxes et de scandales visent en fait à aiguillonner l'homme, afin qu'il retrouve les valeurs authentiques, qu'il se trouve lui-même⁴.

L'historien estime que « le cynique antique s'amuse ; il provoque par le rire⁵ ». Mais les facéties de Diogène, que Thomas Bénatouïl désigne explicitement comme des « gags », ont une portée philosophique et morale non négligeable : le cynique, par l'intermédiaire du rire, cherche à corriger ses semblables. Thomas Bénatouïl explique que « c'est le philosophe qui rit le premier des valeurs de la société⁶ » :

Le rire semble ainsi la seule expression possible du conflit de valeurs qui existe entre la philosophie et la société [...] Le rire philosophique s'en prend à l'ignorance de l'homme qui croit savoir, la plus répandue, la moins apparente mais la plus mauvaise⁷.

De nombreux théoriciens du comique, dont Bergson, ont ainsi défini le rire comme la manifestation d'un sentiment de supériorité. Jean-Charles Chabanne précise, dans un article intitulé « Bref survol des théories du comique » (2002) que ces théories sont des « théories psycho-sociales⁸ » car « elles mettent en avant la situation sociale et la fonction de l'échange où intervient la réaction comique⁹ ». L'humour cynique s'inscrit résolument dans cette lignée, dans la mesure où, comme

¹ Nelly Quemener, *Le Pouvoir de l'humour*, op. cit., p. 20.

² *Id.*

³ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 51.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ Thomas Bénatouïl, « De quelques formes anciennes du comique philosophique », in Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, op. cit., p. 42

⁷ *Ibid.*, p. 43.

⁸ Jean-Charles Chabanne, « Bref survol des théories du comique », in *Le Comique*, Paris, Gallimard, coll. La Bibliothèque-Textes et dossiers « Registre », 2002, disponible en ligne <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00917979/document>, p. 1, consulté le 16 juin 2018.

⁹ *Id.*

le souligne Thomas Bénatouïl, les gags mis en scène par Diogène ont une visée critique :

Il s'agit toujours de vitupérer l'époque, mais l'agressivité remplace l'arrogance, la blague et la raillerie l'examen dialectique, le bouffon le bouc émissaire [...] Le cynique transforme le ridicule en épreuve de vérité et de liberté : il ne se contente pas de ridiculiser tous ses contemporains, intellectuels ou non, mais embrasse lui-même le ridicule pour prouver l'inutilité des conventions sociales¹.

Le philosophe cynique cherche ainsi à faire rire de ces choses qui sont, selon la formule de Bergson, « comiques en droit sans l'être en fait² ». Georges Minois convient également que « l'ironie en acte des cyniques poursuit un but moral³ », mais il ajoute que « son extrémisme lui confère un aspect profondément pessimiste⁴ » : dans la mesure où « le cynique voit le monde à l'envers⁵ », car il estime que les valeurs auxquelles les hommes accordent de l'importance sont artificielles, « peut-il vraiment espérer un retournement complet des valeurs⁶ ? ». Georges Minois affirme donc que « le rire cynique est un rire désespéré⁷ » :

Les dérives ultérieures du cynisme confirment d'ailleurs ce diagnostic. Les uns ne garderont du cynisme vulgarisé que l'anti-conformisme, le goût de la provocation et la transgression des tabous, ne cherchant qu'à braver la morale pour satisfaire leurs désirs ; c'est la forme du cynisme aristocratique, plein de morgue, dont la noblesse décadente de l'Ancien Régime donnera de nombreux exemples. Les autres, ceux qui conserveront l'objectif éthique, sombreront dans la vision noire d'une humanité irrécupérable, tel La Rochefoucauld, ou dans un amoralisme nihiliste, tel Nietzsche⁸.

Ce rire cynique, qui n'en finit plus de désespérer de l'homme, trouve des prolongements tout au long de l'histoire.

Georges Minois s'attarde notamment sur la figure du goliard : appartenant « au monde de la culture scolaire et universitaire ; utilisant le latin, ils composent des chansons [...], des farces, des messes parodiques, des sermons bachiques. Qualifiés parfois de jongleurs, bouffons, ribauds ou vagabonds, ils possèdent une réputation sulfureuse⁹ » :

On les accuse, sans preuve, d'avoir recueilli les vestiges des cultes païens, d'en avoir fait une parodie du christianisme, d'avoir formalisé les récits de rituels sataniques. Leurs propos blasphématoires et obscènes contre les cérémonies du culte, contre le clergé et ses vices, contre les croyances fondamentales, laissent planer un fort soupçon d'athéisme. Ils rient de tout, et en

¹ Thomas Bénatouïl, « De quelques formes anciennes du comique philosophique », in Jean Birnbaum (dir.), *Pourquoi rire ?*, op. cit., p. 47.

² Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 30.

³ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 52.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 165.

particulier du sacré. Leurs plaisanteries ne peuvent pourtant pas aller beaucoup plus loin que celles des carnivals, de la fête des fous, des farces et soties, et de la littérature parodique largement tolérée. Or, ils ont été systématiquement condamnés et exclus [...] En fait, ce que l'on condamne chez eux, ce n'est ni le rire ni le contenu trop audacieux de leurs propos, mais leur genre de vie. C'est leur vagabondage qui rend leur rire dangereux. Dans les fêtes officielles, la dérision, même très impertinente, est contrôlée, circonscrite dans la société locale et approuvant les valeurs collectives. Le goliard dit la même chose que les joyeux fêtards du carnaval, si son rire à lui se révèle subversif, c'est qu'il est incarné dans un genre de vie qui propose une véritable alternative. Le goliard, vagabond semi-délinquant, prétend réactiver et personnifier l'idée du Christ-clown, du saltimbanque de Dieu, qui rit de tout parce que le véritable sacré est au-delà de tout le sensible, hors de portée des quolibets humains¹.

L'auteur ajoute que, plus que les sujets auxquels s'attaquent les goliards, c'est leur mode de vie qui leur vaut méfiance et animosité :

Le rire du goliard est le seul rire véritablement subversif du Moyen Âge classique, parce qu'il ne se contente pas de railler : il vit d'une façon différente, et suggère par là qu'un autre système de valeurs est possible. Le rire de la fête des fous ou du carnaval montre la folie d'un monde à l'envers ; le rire du goliard montre la folie du monde à l'endroit. Et là, ce n'est plus du jeu².

En cela donc, le goliard apparaît comme l'héritier de Diogène qui, lui aussi, tentait de montrer « la folie du monde à l'endroit ». Mais le cas des goliards permet surtout de mettre en évidence que, pour déterminer le caractère subversif du rire, il importe de prendre en considération la situation de celui qui le provoque, davantage que l'objet du rire en tant que tel. En effet, c'est bel et bien la situation marginale des goliards qui rend leur rire subversif.

Au XVII^e siècle, le rire des libertins apparaît, de prime abord, comme l'héritier du rire cynique. Comme le cynique, le libertin n'a que faire des conventions sociales. Cependant, tandis que les histoires mises en scène par Diogène comportaient, malgré leur pessimisme intrinsèque, un but moral, l'humour libertin est dénué de toute portée morale. Georges Minois explique que le rire libertin se fonde sur le constat de l'irréversible de la bêtise humaine et, au contraire donc du rire cynique, délaisse la morale :

Il est plutôt décourageant de rire de la bêtise humaine, quand on sait qu'elle est incurable. Conscients de former une élite secrète, méprisant les croyances, superstitions et préjugés de la foule tout en pratiquant un conformisme de façade, les « déniaisés » ne font preuve d'aucun prosélytisme. Ils ne cherchent pas à changer le monde, d'une indéfectible bêtise. Leur rire n'est pas un rire de critique positive ; c'est le rire désabusé de spectateurs que désole le niveau du spectacle, une sorte d'infra-rire, comme celui qu'engendre un comique tellement minable qu'il n'y a pas d'autre solution [...] Rire de lassitude, rire pessimiste du libertin qui n'attend rien du monde ni des autres³.

¹ *Id.*

² *Id.*

³ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 338.

Si l'humour cynique doit avoir des héritiers au XVII^e siècle, ces derniers seront à chercher davantage dans le rire burlesque. Georges Minois affirme en effet que le rire du burlesque procède d'une « volonté de libération [qui] s'appuie sur le constat de l'absurdité et de la vanité des conventions sociales, des institutions. Elle affirme la primauté du moral sur le social, tout en ayant l'intuition du caractère inéluctable du mal¹ ».

Ce rire burlesque s'épanouit chez les Comédiens-Italiens, qui pratiquent, selon l'historien, « un humour désabusé, résigné et volontiers cynique. Un cynisme insidieux, qui se dissimule derrière les mots, qui change les étiquettes pour mieux faire passer le contenu² » : « on rit de la comédie sociale tout entière, foncièrement mauvaise et inévitable ; chez les Français, on ne rit que de certains types, réputés mauvais, que l'on cherche à exclure par la dérision d'une société globalement bonne³ ». Face au comique officiel, représenté par Molière, « le comique clandestin, lui, a une vision globale du monde, et en prend son parti. Le monde est mauvais, et nous n'y pouvons rien : alors, mieux vaut en rire⁴ ».

Toutefois, Georges Minois s'interroge sur la véritable portée subversive de l'humour au XVIII^e siècle :

Ce n'est évidemment pas le rire des philosophes qui a renversé l'Ancien Régime. Dans le domaine des mentalités l'effet de la dérision est parfois désespérément nul. Le rire a-t-il à lui seul fait tomber un préjugé, une superstition, une bêtise, une croyance stupide ? Des siècles de railleries n'ont entamé ni l'astrologie ni les fondamentalismes religieux. C'est qu'il faut un minimum d'esprit pour apprécier l'esprit, et ceux qui en ont sont déjà tous convertis ; pour les autres, le mur de la bêtise constitue un blindage absolument imperméable à toute ironie. Celle-ci est donc plutôt à usage interne ; elle entretient la bonne humeur, permet de supporter la stupidité et d'absorber les coups bas de l'existence⁵.

L'historien rapporte en effet, à la suite de Vladamir Jankélévitch, que l'ironie peut avoir un effet délétère :

Erigée en valeur sociale, [l'ironie] peut aussi devenir un agent corrosif facteur de décadence. Selon Vladimir Jankélévitch, en effet, l'ironie dissout le tragique de l'existence en découpant celle-ci en petits morceaux qui sont chacun traités par la moquerie. De plus, à force de tourner tout en ridicule, elle aboutit à l'indifférence et à l'indécision⁶.

Cette crainte rejoint celle soulevée par l'analyse de la théorie bergsonienne du rire. A trop rire, l'on risquerait de ne plus agir.

¹ *Ibid.*, p. 357-358.

² *Ibid.*, p. 372-373.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 396.

⁶ *Id.*

b. Le rire rabelaisien

b.1. Le rire selon Mikhaïl Bakhtine

Dans son ouvrage somme, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), Mikhaïl Bakhtine défend une conception du rire carnavalesque, basé sur ce qu'il nomme le « réalisme grotesque », comme invitation à la subversion. Selon lui, l'éclat de rire collectif qui jaillit lors des festivités médiévales permet d'envisager une autre structure sociétale.

Pour Bakhtine, « le trait marquant du réalisme grotesque est le rabaissement, c'est-à-dire le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité¹ ». « Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux² », précise-t-il. Georges Minois explique que le réalisme grotesque correspond à un processus de rabaissement généralisé :

[Le réalisme grotesque est] la perception, à l'origine de toutes les réalités – y compris les plus sublimes –, des processus biologiques fondamentaux. Le monde n'est qu'un grand organisme vivant, un gigantesque bouillon de culture, où les formes se font et se défont sans fin³.

Cette prévalence de la biologie sur les conventions sociales fait écho à l'humour cynique pratiqué par Diogène. En effet, comme le rappelle Jules Bourque dans *L'Humour et la philosophie* (2011), le cynisme est une philosophie qui accorde une importance centrale au corps de l'individu et à ses besoins physiques, les seuls qu'il soit véritablement nécessaire de combler : « le cynisme explique l'en-haut par l'en-bas⁴ », car « [il] rend compte des réalités en recourant aux instincts et aux désirs, à l'homme en tant qu'animal, en tant qu'homme-bête⁵ ». Cette conception de l'homme trouve donc un prolongement dans le comique de « bas corporel » décrit par Mikhaïl Bakhtine.

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), trad. A. Robel, Paris, Gallimard, coll. T.E.L., 1990, p. 29.

² *Ibid.*, p. 30.

³ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*, p. 137.

⁴ Jules Bourque, *L'Humour et la philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2010, p. 33.

⁵ *Id.*

Ce dernier définit le rire carnavalesque comme un rire collectif et communicatif :

C'est avant tout un rire de fête, ce n'est donc pas une réaction individuelle devant tel ou tel fait « drôle » isolé. Le rire carnavalesque est premièrement le bien de l'ensemble du peuple [...], tout le monde rit, c'est le rire « général » ; deuxièmement, il est « universel », il atteint toute chose et toutes gens [...], le monde entier paraît comique, il est perçu et connu sous son aspect risible, dans sa joyeuse relativité ; troisièmement enfin, ce rire est ambivalent : il est joyeux, débordant d'allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois [...] Notons une importante particularité du rire de la fête populaire : il est braqué sur les rieurs eux-mêmes. Le peuple ne s'exclut pas du monde entier en pleine évolution¹.

Hubert Gignoux rappelle que, pour Bakhtine, le carnaval est l'occasion par excellence de ce rire populaire qui joue du bas corporel :

Scatologie, sexe, jeux, etc., convergent et se mêlent dans une circonstance unique : le carnaval [...] C'est, dans l'exubérance d'une fête collective, l'occasion (temporaire) d'inverser les hiérarchies dominantes, de détrôner tous les « hauts », religieux, politiques, sociaux, moraux, et, en couronnant à leur place les valeurs et les images du « bas », signifier qu'ils ne sont pas intangibles².

Mikhaïl Bakhtine explique ainsi que le carnaval offrait aux individus la possibilité de jeter un regard alternatif sur le monde qui les entoure :

Le carnaval affranchissait les consciences de l'emprise de la conception officielle, permettait de jeter un regard neuf sur le monde, un regard dénué de peur, de pitié, parfaitement critique, mais dans le même temps positif et non nihiliste, car il découvrait le principe matériel et général du monde, le devenir et le changement, la force invincible et le triomphe du nouveau, l'immortalité du peuple³.

Pour Mikhaïl Bakhtine, le rire ne peut faire l'objet d'une récupération politique :

Le rire, moins que toute autre chose, peut être un instrument d'oppression et d'abâtissement du peuple. Jamais personne n'est arrivé à le rendre entièrement officiel. Il est toujours resté l'arme de la liberté entre les mains du peuple⁴.

La conception bakhtinienne du carnaval et du rire qui y retentit illustre ainsi ce que Nelly Quemener décrit, dans *Le Pouvoir de l'humour*, comme le « potentiel de l'humour à produire des imaginaires sociaux alternatifs à même de subvertir les cadres dominants⁵ ». Ainsi Georges Minois rapporte-t-il que, selon Bakhtine, « les humanistes ont utilisé la culture populaire comique médiévale comme un levier pour renverser les valeurs culturelles de la société féodale⁶ » :

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 20.

² Hubert Gignoux, *Un Rire*, op. cit., p. 32.

³ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 273.

⁴ *Ibid.*, p. 101-102.

⁵ Nelly Quemener, *Le Pouvoir de l'humour*, op. cit., p. 13.

⁶ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 245.

La Renaissance repose, entre autres, sur la contradiction flagrante entre l'humanisme souriant et le fanatisme religieux. Face à ces deux attitudes, le rire rabelaisien paraît incongru. Entre le sourire fin et de bon ton du Courtisan de Castiglione et l'austérité impitoyable de Calvin, Rabelais et ses émules, avec leurs débauches de pets et de rots, leurs grossièretés blasphématoires, font figure de marginaux contestataires, rejetés à la fois par l'ancienne et la nouvelle culture de l'élite¹.

b.2. Le rire rabelaisien, précurseur de l'absurde

Cependant, et à rebours de la conception bakhtinienne, Georges Minois estime, lui, que le rire de Rabelais est au-delà même de la subversion :

Avec Rabelais, commence en effet le rire moderne, qui n'est plus tout à fait comique [...] Ce rire humaniste est profondément ambigu. Au-delà de la bouffonnerie de surface, Rabelais annonce l'ère de l'absurde, la nôtre, et s'il prend le parti d'en rire, c'est parce qu'il ne servirait à rien d'en pleurer².

L'historien considère ainsi que le caractère polémique de l'œuvre de Rabelais est davantage dû au contexte dans lequel il s'enracine qu'à son contenu même. En effet, la Réforme, lancée par Martin Luther en 1517, instaure un contexte délétère, qui ne permet plus de rire de ce dont on riait auparavant. Dans ce monde où la mort est, en outre, omniprésente, l'œuvre de Rabelais sonne comme une invitation : « buvons et mangeons, empiffrons-nous à en crever³ », résume Georges Minois :

La vision rabelaisienne du monde est un constat de dépit. Toutes ces histoires gargantuesques et pantagruéliques sont absurdes, et l'on peut en rire à gorge déployée, jusqu'au moment où l'on se rend compte que ce monde carnavalesque est le nôtre. Alors, on peut toujours rire, mais d'un rire très différent – le rire de l'impuissance résignée. Un grand éclat de rire au bord du précipice : voilà ce que nous offre Rabelais⁴.

Rabelais semble donc annoncer l'humour absurde, qui se développera au XX^e siècle, et dont Eugène Ionesco est l'un des principaux représentants. Ce dernier affirme ainsi, dans *Notes et contre-notes* (1966), un recueil d'entretiens et d'interviews, que son théâtre est « un théâtre de la dérision⁵ » : « Ce n'est pas une certaine société qui paraît dérisoire. C'est l'homme⁶ ». A ce théâtre métaphysique de la dérision, Ionesco oppose l'idée de théâtre de la diversion : « Tout théâtre qui

¹ *Ibid.*, p. 246.

² *Ibid.*, p. 247.

³ *Ibid.*, p. 254.

⁴ *Id.*

⁵ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (1966), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1991, p. 190.

⁶ *Id.*

s'attache à des problèmes secondaires (sociaux, histoires des autres, adultères) est un théâtre de diversion¹ ».

Le dramaturge s'est, en effet, opposé à de nombreuses reprises à l'incursion de l'idéologie dans l'art. Pour Ionesco, « peut-être la plupart des auteurs ont voulu faire de la propagande, mais les grands auteurs sont ceux qui n'ont pas réussi à faire de la propagande² ». Il ajoute que le genre théâtral n'est pas propice à la diffusion d'idées politiques :

Le théâtre n'est pas le langage des idées. Quand il veut se faire le véhicule des idéologies, il ne peut être que leur vulgarisateur. Il les simplifie dangereusement. Il les rend primaires, les rabaisse. Il devient "naïf", mais dans le mauvais sens³.

C'est pourquoi le rire et l'humour ne doivent pas défendre des idées au théâtre, mais participer à la révélation du tragique de l'existence :

L'humour fait prendre conscience avec une lucidité libre de la condition tragique ou dérisoire de l'homme [...] il n'est pas seulement la seule vision critique valable, il n'est pas seulement l'esprit critique même, mais – contrairement à l'évasion, à la fuite qui résulte de l'esprit de système nous entraînant sous le nom de *réalisme* dans un rêve, hors de toute réalité – l'humour est l'unique possibilité que nous ayons de nous détacher – mais seulement après l'avoir surmontée, assimilée, connue – de notre condition humaine comico-tragique, du malaise de l'existence. Prendre conscience de ce qui est atroce et en rire, c'est devenir maître de ce qui est atroce [...] Une seule démystification reste vraie : celle qui est produite par l'humour, surtout s'il est noir ; la logique se révèle dans l'illogisme de l'absurde dont on a pris conscience ; le rire est le seul à ne respecter aucun tabou, à ne pas permettre l'édification des nouveaux tabous anti-tabous ; le comique est le seul en mesure de nous donner la force de supporter la tragédie de l'existence⁴.

L'humour absurde s'appuie donc, comme le rappelle Jean-Charles Chabanne, sur un « sentiment d'incongruité⁵ », naissant de la « rupture entre des attentes intellectuelles, fondées sur des habitudes ou des routines mentales, et l'étrangeté du stimulus comique produit un effet particulier⁶ ». Il partage donc avec le cynisme le goût de la dérision. Comme le cynisme, l'absurde tend à mettre en évidence l'aspect ridicule de la vie sociale. Cependant, tandis que le cynisme tourne en ridicule les conventions sociales car elles éloignent l'homme de la nature et de la vie vertueuse, l'humour absurde pointe le ridicule de l'existence au regard de l'inévitable vacuité de la condition humaine. Si les causes diffèrent, l'humour cynique et l'humour absurde aboutissent néanmoins à une même conclusion. Ainsi Ionesco affirme que son désespoir transcende toute idée politique :

¹ *Ibid.*, p. 186.

² *Ibid.*, p. 42.

³ *Ibid.*, p. 57.

⁴ *Ibid.*, p. 201-203.

⁵ Jean-Charles Chabanne, « Bref survol des théories du comique », in *Le comique*, *op. cit.* p.4.

⁶ *Id.*

Je crois que le théâtre dirigé en vue d'un but extérieur à lui-même, ne touche que la partie la plus superficielle de l'être humain [...] tout théâtre asservi à une cause quelconque dépérit au moment où se révèle l'inanité de l'idéologie qu'il représente [...] mes chaînes sont la laideur, la tristesse, la misère, la vieillesse et la mort. Quelle révolution pourrait m'en délivrer¹ ?

L'humour ne peut acquérir une dimension subversive qu'à la condition de ridiculiser le monde existant pour laisser entrevoir qu'un monde meilleur est possible, sans quoi il est condamné à ne demeurer que la « politesse du désespoir », selon la formule que Dominique Noguez attribue à Chris Marker². A une époque qui doit assumer à la fois le poids de l'absurdité métaphysique et celui de la barbarie politique, passée, présente, et probablement future, la possibilité de faire éclore un rire contestataire devient donc incertaine.

3. La possibilité d'un rire contestataire contemporain en question

a. Rire malgré le malheur

Comment rire dans un « monde de souffrance³ ? », comme le demande Mireille Losco-Lena dans *Rien n'est plus drôle que le malheur* (2011). Si la vie humaine est un « spectacle tragique⁴ », le comique se situe alors dans une « perspective inconvenante⁵ » : « pour un contemporain [...], [il] fait en outre planer le spectre d'un cynisme intolérable⁶ ». Penser le rire du XXI^e siècle requiert donc de prendre en considération le contexte historique et sociétal contemporain et la (re)découverte du caractère absurde de l'existence, ravivé par les tragédies du siècle précédent.

La possibilité du rire se heurte, en effet, aux événements tragiques que le monde a donné, donne à voir, et laisse présager : famine, fascisme, guerres, terrorisme, pollution de masse. Théodore Adorno affirmait, déjà en 1966, que

¹ Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, op. cit., p. 300.

² <https://bibliobs.nouvelobs.com/la-tendance-de-jerome-garcin/20140616.OBS0599/1-humour-est-la-politesse-du-desespoir-mais-qui-l-a-dit-le-premier.html>, consulté le 18 juin 2018.

³ Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

« Auschwitz a prouvé de façon irréfutable l'échec de la culture¹ ». Le constat est sans appel, les raisons de ne pas rire ne manquent pas.

Toutefois, pour aussi pessimiste qu'il soit, ce constat n'est pas nouveau. Déjà en 1674, rapporte Georges Minois dans *Histoire du rire et de la dérision*, le jésuite Vieira affirmait que rire en un monde de souffrance était l'apanage des brutes et des sans-cœur :

Quiconque connaît bien le monde ne saurait ne pas en pleurer, et si l'on rit ou si l'on ne pleure point, c'est que l'on ne le connaît pas. Ce monde, qu'est-il, sinon l'universel rendez-vous de toutes les misères, de toutes les souffrances, de tous les périls, de tous les accidents et de tous les genres de mort ? Et à la vue de cet immense théâtre, si tragique, si lugubre, si lamentable, où chaque royaume, chaque ville, chaque famille changent continuellement la scène, où chaque soleil qui se lève est une comète, chaque instant qui passe un désastre, et chaque heure, chaque instant, un millier d'infortunes ; oui, à la vue d'un tel spectacle, quel est l'homme qui ne se sente pas prêt à pleurer ! S'il ne pleure pas, il montre qu'il n'est pas raisonnable ; s'il rit, il prouve que les brutes, elles aussi, ont la faculté de rire².

Ces lignes résonnent familièrement pour le lecteur du XXI^e siècle. Georges Minois explique que « le rire, à l'égal des larmes, est ici envisagé comme une attitude existentielle, traduisant une position philosophique globale : puis-je, en tant qu'homme responsable et moral, rire de ce monde en sachant ce qui s'y passe³ ? ».

Pourtant, Mireille Losco-Lena explique que de nombreux auteurs de théâtre, tels Jean-Claude Grumberg⁴ ou Michel Vinaver, ont tenté de faire rire des tragédies du monde. Le rire peut s'appuyer sur l'impensable. Cela est notamment le cas des pièces qui traitent de la Seconde Guerre mondiale et des persécutions perpétrées à l'encontre des Juifs : le comique surgit de l'in vraisemblance de l'horreur. Mireille Losco-Lena précise que « le rire tragique est, dès lors, la traduction psychologique de cette impossibilité de penser l'événement, quand toutes les représentations mentales que nous avons du réel se trouvent subitement anéanties, et que la réalité n'est plus qu'incongruité⁵ ». Elle ajoute que l'« humour et grotesque sont les formes de la dérision moderne qui dévoilent le tragique de l'instabilité profonde de la vie ou du réel, et qui mettent en scène, inlassablement, l'échec de toute tentative de

¹ Theodor Adorno, « Les fameuses Années vingt », in *Modèles critiques* (1962), Paris, Payot, 2003, p. 59.

² Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*, p. 311.

³ *Ibid.*, p. 312.

⁴ Voir, à ce sujet, la thèse de doctorat d'Elisabeth Castadot, « Dramaturgies de l'humour dans le théâtre francophone contemporain Détachement et connivence face aux malaises dans l'identification chez Grumberg, Benaïssa et Pourveur », menée sous la direction de Pierre Piret, à l'université de Louvain-La-Neuve, soutenue en novembre 2013.

⁵ Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, *op. cit.*, p. 23.

représentation fixe¹ ». L'humour serait donc le résultat d'un sentiment d'instabilité proprement contemporain.

Cet humour cynique qui essaye de se rire de l'histoire ou de l'actualité, aussi tragique soit-elle, jaillit dans la version française de la mise en scène de Thomas Ostermeier de *La Mouette* d'Anton Tchekhov, présentée au Théâtre de l'Odéon en 2016. Lors d'un prologue, qui n'apparaît pas dans le texte original, deux comédiens discutent face au public et, au détour d'une phrase, évoquent brièvement le conflit syrien, qui a éclaté en 2011. Cédric Eeckhout (Sorine) raconte à Bénédicte Cerutti (Macha) avoir récemment emprunté un taxi, dont le chauffeur était syrien. Il précise : « Je ne lui ai pas demandé comment ça allait, ce n'est pas le genre de question qu'on pose à un syrien en ce moment² ».

Cette saynète illustre comment le comique peut s'emparer des versants les plus tragiques de l'actualité. Mireille Losco-Lena explique comment le rire est intrinsèquement lié à l'adversité :

Dans le théâtre contemporain, le rire est souvent porteur ou, mieux, producteur d'une conscience tragique [...] La puissante énergie comique de la passion de la destruction permet néanmoins à la conscience tragique d'échapper à la tentation mélancolique de la contemplation du néant et à l'humeur chagrine de la déploration. C'est qu'au bout de la décomposition humoristique, il n'y a pas le vide ni la désolation, mais une multiplicité infinie d'éléments idiots, sans doute potentiellement angoissants mais certainement aussi sources de jubilation [...] Dans cette perspective on peut comprendre que « rien n'est plus drôle que le malheur » comme le dit Nell dans *Fin de partie*. Non seulement parce que les ravages de la pulsion de mort peuvent constituer des lieux comiques inattendus, mais aussi, plus profondément, parce que « sans folie, sans mise en évidence du hasard, du détail, aussi misérable soit-il, sans cynisme, le comique ne peut pas fonctionner ». Pour la sensibilité moderne tout particulièrement, il ne peut y avoir de rire sans risque ni de jeu comique sans vertige³.

Si le comique peut se construire face au malheur, il peut également se déployer en réaction à la condition de l'homme. Tel est le sens du comique absurde, utilisé par Beckett ou Ionesco. Dans *Théâtre et pouvoir en Occident*, Jean-Luc Lagarce remarque que, dans la seconde moitié du XX^e siècle, le théâtre s'éloigne des préoccupations matérielles et séculaires des individus, et que « le discours dramatique se veut désormais détaché du contemporain⁴ » :

Il n'est plus question pour Beckett, Ionesco ou Genet de lutter contre les institutions et contre les structures sociales et économiques instaurées par l'État. Le débat doit être placé plus haut.

¹ *Ibid.*, p. 34.

² Notes personnelles.

³ Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, *op. cit.*, p. 55.

⁴ Jean-Luc Lagarce, *Théâtre et pouvoir en Occident*, *op. cit.*, p. 141.

Ils tentent une mise en scène de l'homme dans sa condition universelle et intemporelle. L'inspiration est désormais philosophique et l'unique moteur qui gouverne cette dramaturgie, c'est l'absurde. Il s'agit dès lors de mettre en évidence la situation sans espoir de l'homme perdu dans l'univers¹.

Cependant, selon Lagarce, confronter l'individu au caractère absurde de son existence peut revêtir un aspect plus transgressif que toute idée politique :

On peut lire dans cette économie de moyens, dans cette absence d'effets spectaculaires, et dans la mise en évidence des schémas absurdes qui régissent la vie humaine, une totale et sourde subversion des structures sociales. En mettant à jour les modèles de réflexion logique qui gouvernaient jusqu'alors la représentation, il s'agit de refuser la convention et de fait, l'utilisation du théâtre comme simple divertissement ou comme arme militante².

Les propos de Lagarce rejoignent ceux de Ionesco, qui s'opposait au « théâtre de la diversion », formule désignant le théâtre qui s'attache à traiter des questions politiques ou sociales, secondaires aux yeux de l'écrivain roumain, au regard des questions métaphysiques qui jalonnent l'existence des individus. Alain Badiou, dans *Eloge du théâtre* (2013), déplore, lui, ce qu'il nomme le théâtre de « divertissement » :

Par « divertissement », il faut entendre ici ce qui utilise les moyens apparents du théâtre (la représentation, les décors, les acteurs, les « répliques qui font mouche »...) pour conforter les opinions des spectateurs, qui sont évidemment les opinions dominantes [...] Il y a un rire qui est celui de cette complicité intime avec l'ordre existant, une sorte de preuve par le rire que l'on peut toujours « faire avec » ce qui existe, et que, finalement, n'avoir comme ressource que les clichés de l'opinion dominante n'est pas si grave. Et puis il y a un rire d'un tout autre ordre, un rire qui révèle en profondeur l'ineptie de ce qu'on nous apprend à respecter, qui dévoile la vérité cachée, à la fois ridicule et sordide, qui se trouve derrière les « valeurs » qu'on nous présente comme les plus incontestables. La vraie comédie ne nous divertit pas, elle nous met dans l'inquiétante joie d'avoir à rire de l'obscénité du réel³.

Eugène Ionesco, Jean-Luc Lagarce et Alain Badiou fustigent ainsi tous trois le théâtre de divertissement, et le distinguent du comique, dans la continuité de la séparation établie au début du XX^e siècle entre théâtre d'art et théâtre bourgeois. Tandis que le théâtre aurait vocation à bousculer les opinions du spectateur, le théâtre de divertissement en constituerait l'antithèse : en confortant son public dans ses idées, il serait un théâtre dégradé. Cependant, cette critique du divertissement ne s'applique pas exclusivement au théâtre. Le divertissement aurait, selon certains, envahi la vie quotidienne, au point que l'humour aurait perdu sa portée subversive.

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 142.

³ Alain Badiou, *Eloge du théâtre* (2013), Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2016, p. 17.

b. Rire malgré l'humour : le rire de subversion à l'heure de la « société humoristique »

L'expression « société humoristique » a été forgée par Gilles Lipovetsky. Dès 1983, dans *L'Ere du vide*, recueil d'essais resté célèbre, le philosophe dresse le constat d'une société dans laquelle les barrières entre sérieux et comique ont été abolies, au profit du second. Dans une société où l'humour est roi, la possibilité d'un rire contestataire est donc remise en cause. L'auteur convient que « notre temps ne tient pas [...] le monopole du comique¹ » ; cependant, il affirme la spécificité de notre époque :

Seule la société post-moderne peut être dite humoristique, elle seule s'est instituée globalement sous l'égide d'un procès tendant à dissoudre l'opposition, jusqu'alors stricte, du sérieux et du non-sérieux ; à l'instar des autres grandes divisions, celle du comique et du cérémoniel s'estompe et ce, au profit d'un climat largement humoristique².

Gilles Lipovetsky détaille ainsi ce qui distingue, selon lui, la société contemporaine des époques antérieures :

Alors qu'à partir de l'institution des sociétés étatiques, le comique s'oppose aux normes sérieuses, au sacré, à l'Etat, représentant une sorte de second monde, monde carnavalesque populaire au Moyen Âge, monde de la liberté satirique de l'esprit subjectif dès l'âge classique, aujourd'hui cette dualité tend à se liquéfier sous la poussée envahissante du phénomène humoristique qui annexe toutes les sphères de la vie sociale, fût-ce à notre corps défendant. Les carnivals et les fêtes n'ont plus d'existence que folklorique, le principe d'altérité sociale qu'ils incarnaient a été pulvérisé, curieusement c'est sous un jour lui-même humoristique qu'ils s'offrent désormais à nous. Les pamphlets violents ont perdu leur prépondérance, les chansonniers ne sont plus des têtes d'affiche ; un nouveau style décontracté et inoffensif, sans négation ni message, est apparu, qui caractérise l'humour de la mode, de l'écriture journalistique, des jeux radiophoniques, de la pub, de nombreuses B.D. Le comique, loin d'être la fête du peuple ou de l'esprit, est devenu un impératif social généralisé, une atmosphère cool, un environnement permanent que l'individu subit jusque dans sa quotidienneté³.

Pour le philosophe, la société contemporaine peut donc être qualifiée de comique en raison du caractère majoritairement inoffensif de l'humour qui s'y pratique. Tandis que, dans l'analyse que livrait Bergson, le rire se produisait aux dépens d'un tiers, Gilles Lipovetsky souligne « cette attitude socialement nouvelle qui consiste à réprocher le rire aux dépens d'autrui. L'autre cesse d'être la cible privilégiée des sarcasmes, on rit beaucoup moins des vices et des défauts d'autrui⁴ ».

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 196.

⁴ *Ibid.*, p. 206.

L'auteur considère donc que « nous sommes entrés dans une phase de paupérisation du rire¹ ». En effet, selon lui, « la faculté de rire régresse, “un certain sourire” s’est substitué au rire débridé² ». Il affirme ainsi que « le code humoristique mine la prétention au sens, destitue les contenus : en lieu et place de la transmission idéologique, la désubstantialisation humoristique³ ». Le rire post-moderne serait donc dénué de toute portée subversive, ou même simplement critique.

Plus encore, en remplaçant l’illusion, notamment dans le domaine artistique, l’humour contribue à « l’autonomisation du social⁴ » : au mieux, l’humour critique les choses telles qu’elles sont, au pire, il renonce à la critique. Dans tous les cas, le « code humoristique » ne cherche pas à montrer comment les choses pourraient être autrement, au contraire de l’illusion, qui propose un modèle alternatif à celui existant.

Gilles Lipovetsky estime également que « l’humour pacifie les relations entre les êtres, désamorce les sources de frictions⁵ », car « il permet à l’individu de se dégager, fût-ce ponctuellement, de l’étreinte du destin, des évidences, des conventions⁶ » tout en « empêch[ant] l’ego de se prendre au sérieux, de se forger une image “supérieure” ou hautaine, de se manifester sans domination de soi, impulsivement ou brutalement⁷ ». Mais cette pacification a pour condition et conséquence l’annihilation de la portée subversive de l’humour. Cet effet d’apaisement exige que l’humour soit inoffensif, et contribue donc à renforcer l’innocuité du rire contemporain.

Georges Minois partage avec Gilles Lipovetsky le constat du devenir humoristique de la société contemporaine : il décrit avec amertume « cette société qui baigne dans le culte de la décontraction amusée⁸ », et déplore que « rire de tout, c’est s’accommoder de tout, abolir le bien et le mal au bénéfice du *cool*⁹ ». Selon l’historien, « la raillerie politique généralisée, loin de déboucher sur la subversion, a

¹ *Ibid.*, p. 208.

² *Ibid.*, p. 210.

³ *Ibid.*, p. 212.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵ *Ibid.*, p. 228.

⁶ *Ibid.*, p. 227.

⁷ *Ibid.*, p. 228.

⁸ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*, p. 547.

⁹ *Ibid.*, p. 548.

plutôt contribué à banaliser les pratiques qu'elle dénonce. Les milieux politiques ont en fait réussi à phagocyter le comique, en devenant eux-mêmes comiques¹ ».

La difficulté de concilier rire et transgression apparaît distinctement dans *L'Amélioration* de David Lescot. Au cours de l'entraînement quotidien qu'il s'impose, Pascal, le personnage principal, choisit de s'attaquer à un symbole encore puissant aujourd'hui, le drapeau français. Dans l'entreprise d'amélioration qu'il a précédemment lancée, figure une étape qui consiste à « produire un acte de transgression² ». Il décide donc de s'exercer à la transgression en s'émancipant de la rationalité : « C'est justement cette absence de préméditation, ce côté un peu improvisé qui va t'empêcher de construire ta transgression sur une base trop rationnelle, trop pensée³ ». Les termes utilisés par l'auteur laissent apparaître le paradoxe de l'attitude de Pascal, car dès lors que sa transgression doit faire l'objet d'une « construction » préalable, elle ne pourra échapper à la « pensée ». Néanmoins, Pascal décide de critiquer le drapeau français. Mais là encore, la réussite de cet entraînement est très mitigée :

Ca y est. Ca y est. Ha quel drapeau... Quel drapeau...
Quel drapeau...
Quel drapeau... mal...
Oui, mal... ?
Mal..., mal...
Mal... ? Quel drapeau mal ... ?
Mal... composé⁴ !

La critique est pour le moins superficielle. Le reproche aurait pu porter sur la laideur du drapeau, qui aurait pu être qualifié de moche, ou de hideux – mais il n'est, aux yeux de Pascal, que « mal composé ». Bien que la critique s'en prenne au symbole fort que représente le drapeau français, le ton enfantin adopté par Scali Delpeyrat, incarnant Pascal dans la mise en scène du spectacle par l'auteur, désamorce enfin toute éventuelle portée subversive. La transgression est complexe à mettre en œuvre dans un monde où tout est dérisoire.

¹ *Ibid.*, p. 550. Le meilleur exemple de ce phénomène est sans doute l'existence du Prix Press Club, humour et politique : « Ce prix récompense depuis 2002, l'auteur de la phrase la plus hilarante de l'année, qu'il s'agisse indistinctement d'humour volontaire ou involontaire », <http://www.pressclub.fr/prix-humour-et-politique/>, consulté le 16 août 2018.

² David Lescot, *L'Amélioration*, *op. cit.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 34.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

La dérision a ceci de particulier de tout rabaisser. Or, dans les théories de l'humour de Bergson et Bakhtine, le rire naît « du mécanique plaqué sur du vivant », soit du rabaissement de l'homme à la machine, ou bien de la mise à mal de la hiérarchie arbitraire entre haut et bas corporel. Lorsque la dérision, qui supprime les hiérarchies, devient un principe universel, comment peut-il éclater ? Il n'y a plus de rabaissement possible lorsque tout est déjà rabaisé par la dérision. Le rire ne peut alors plus procéder que de la transgression elle-même. En effet, la transgression se situe, intrinsèquement, au-delà des normes auxquelles s'attaque la dérision. Elle en devient, de fait, l'ultime résistance à laquelle le rire de dérision peut s'attaquer. Ce n'est plus alors le rire qui génère une transgression, mais la transgression qui provoque le rire, comme le montre cette scène de *L'Amélioration*.

Le ton d'enfant boudeur pris par le comédien Scali Delpyrat dans *L'Amélioration* fait écho à la posture d'adolescente rebelle de Debbie dans *Love and money* de Dennis Kelly, et au caractère dérisoire de ses rebellions quotidiennes :

J'ai mis de la colle à papier peint dans la machine à café au travail.

Un temps.

Vous savez la poudre quoi, ça s'achète en poudre, pendant que personne ne regardait j'en ai mis dans la machine et j'ai bien tout mélangé et je suis partie et ça a bouché la machine et ils étaient tous là autour à la regarder, ils avaient de la peine, comme devant un petit chien mort.

Un temps.

Quand on imprime les bons de commande au travail, ils sortent côté imprimé avec l'adresse sur, sur, sur le dessus alors on ne voit jamais l'autre côté, jusqu'à ce qu'ils, vous savez, nous reviennent remplis de chez les clients, le formulaire de commande est au verso, vous savez, alors on ne le voit jamais, avant que, donc un soit je suis restée plus tard et j'ai photocopié le mot « bite » au verso de tous les bons de commande, avec un dessin en gros d'une bite et d'une paire de couilles au marqueur, et puis j'ai tout remis dans l'imprimante et le lendemain ils en ont envoyé des milliers et ils ont eu des centaines de réclamations et ils ont perdu leurs deux plus gros clients. Je n'arrête pas de m'endormir pendant les réunions mais personne ne s'en est encore rendu compte, ils pensent que je me concentre¹.

Cependant, ces actes de transgression acquièrent un aspect inquiétant dès lors qu'ils s'accompagnent de violence et présentent des relents morbides :

La semaine dernière j'ai attrapé une souris dans mon appartement, j'ai des souris, c'est quelque chose que je, je n'aime pas trop ça, j'ai des souris et j'en ai attrapé une avec du papier collant, vous savez, les pièges collants, j'ai tout essayé et c'est la seule chose qui marche mais le pire c'est qu'elles sont encore vivantes quand on les attrape alors il faut, vous savez, vous en débarrasser, alors j'ai mis un trochin dessus et je lui ai tapé sur le crâne avec une tasse, un mug, mais il a fallu pas mal de, vous savez, de coups et elle criait et je me sentais pas bien et je pleurais et tout ça et après je l'ai décollée du papier, il faut faire très attention parce que le corps est assez fragile, et puis j'ai pris un cutter que j'ai pour bricoler et je lui ai ouvert son petit ventre et j'ai tiré toutes les entrailles et je les ai collées avec la carcasse sur une carte de vœux².

¹ Dennis Kelly, *Love and money*, op. cit., p. 58-59.

² *Ibid.*, p. 59.

La transgression semble donc comique lorsqu'elle porte sur des objets dérisoires. Mais elle devient plus menaçante lorsqu'elle met en branle les valeurs qui n'ont pas été désacralisées à l'époque contemporaine. Ainsi, tandis que le caractère subversif de l'humour pouvait, par le passé, s'affirmer lorsque celui-ci s'en prenait à la religion, c'est lorsqu'il tourne en dérision le travail, qui, selon Marx, constitue « de toute éternité, une condition naturelle de l'existence humaine¹ », que le comique contemporain peut redevenir subversif.

¹ Karl Marx, cité par Lars Svendsen, *Le Travail, gagner sa vie, à quel prix ?*, *op. cit.*, p. 18.

Chapitre 2.

Le travail tourné en dérision et désacralisé

L'histoire du rire a montré qu'il avait pour coutume de prendre pour objet les valeurs dominantes des sociétés dans lesquelles il éclot, soit qu'il cherche à les désacraliser, soit qu'il contribue, au contraire, à les renforcer. Ainsi, tandis que le rire s'est souvent, par le passé, attaqué à la religion, et continue parfois de le faire, au théâtre, il s'est notamment tourné vers le monde du travail. Si cet univers, avec ses excès et ses dérives, est le terrain privilégié d'un cynisme galopant, il peut aussi offrir un contexte particulièrement propice au jaillissement du rire. Il existe donc un rire cynique qui n'hésite pas à s'en prendre aux principes du management contemporain vantant l'épanouissement des salariés. En moquant la place disproportionnée acquise par le travail, ce rire renoue avec le cynisme de Diogène, qui refusait les valeurs conventionnelles imposées par la société pour mieux vivre selon celles qui importaient à ses yeux.

Le travail est ainsi présenté comme le nouvel opium du peuple. Dans *Monkey Money*, Carole Thibaut établit déjà un parallèle entre travail et religion, lorsque K souligne que le jeune directeur a bien appris son « catéchisme » pour le féliciter de son intégration dans l'entreprise. Cette comparaison est développée dans deux comédies contemporaines évoquant le monde du travail, *Soyez vous-même*, de Côme de Bellescize, et *La Bonne Nouvelle*, de François Bégaudeau, mis en scène par Benoît Lambert. Les processus comiques à l'œuvre dans ces deux spectacles s'appuient en grande partie sur un mécanisme de rabaissement du monde du travail, auquel les individus vouent un véritable culte, de même que le rire a longtemps trouvé son origine dans le rabaissement du sacré religieux.

1. L'entreprise et ses folles exigences: *Soyez vous-même*

En raison de leurs nombreuses similitudes, la pièce *Soyez vous-même* (2018), de Côme de Bellescize, peut apparaître comme l'équivalent comique de *Contractions*, de Mike Bartlett. En effet, les deux œuvres partagent une même toile de fond, et présentent le face-à-face de deux femmes dans un contexte professionnel. Tandis que

Contractions met en scène les rendez-vous successifs d'une salariée dénommée Emma avec sa manager, dans *Soyez vous-même*, une candidate rencontre, lors d'un entretien d'embauche, la directrice de la communication d'une entreprise commercialisant des produits à base d'eau de Javel. Bien que les contextes de ces entrevues soient donc sensiblement différents, les deux œuvres s'appuient sur un dispositif similaire. Cette parenté est d'autant plus manifeste que seuls deux personnages féminins apparaissent dans la pièce de Mike Bartlett comme dans celle de Côme de Bellescize.

En outre, dans ces deux œuvres, la question de la transgression de la frontière entre vie professionnelle et vie privée est centrale. L'argument de la pièce de Côme de Bellescize est ainsi résumé par l'injonction annoncée dès son titre : au-delà du *curriculum vitae* de la candidate, la directrice cherche à découvrir ce qu'elle estime être l'identité profonde, le moi véritable de la candidate qu'elle reçoit. *Soyez vous-même* sonne ainsi comme le titre d'un guide de développement personnel, et s'inscrit dans une tonalité résolument plus comique que l'œuvre de Mike Bartlett, illustrant en cela comment un éclat de rire cynique peut jaillir d'un spectacle tournant le monde du travail, et l'importance qui lui est traditionnellement accordée, en dérision.

Le titre de l'œuvre soulève également la question de l'identité et de la difficulté que chacun peut rencontrer à la définir, comme en atteste l'inscription figurant en fond de scène en caractères grecs, « Connais-toi toi-même » (*Γνωθι σεαυτόν*), faisant ainsi écho à une problématique précédemment évoquée dans ce travail.

De plus, l'auteur précise dans une note d'intention :

Ce texte est le produit de mon expérience en entreprise en tant que formateur à la prise de parole. Lors de ces formations, une question revenait régulièrement : « Faut-il être soi-même dans les entretiens d'embauches et plus largement dans la sphère professionnelle¹ ? »

Côme de Bellescize s'est donc appuyé sur sa pratique du métier de formateur en entreprise pour produire une œuvre à la tonalité clairement humoristique, qui jette un regard cynique sur le monde du travail en se jouant de la mystique qui l'entoure, comme l'auteur lui-même l'assure dans le dossier de présentation du spectacle, en revendiquant « une forme de légèreté, d'ironie, de distance à la fois joyeuse et cynique² ».

¹ Côme de Bellescize, feuille de salle du spectacle.

² Côme de Bellescize, dossier de présentation du spectacle, disponible en ligne, <https://www.theatredufracas.com/soyez-vous-meme>, consulté le 31 juillet 2018, p. 7.

a. Le culte du travail

Les premières lignes du texte de *Soyez vous-même* mettent en évidence la symbolique qui se dégage de la valeur travail. En effet, l'auteur multiplie les termes à forte connotation religieuse. La directrice affirme ainsi à la candidate qu'elle reçoit que le commerce de la Javel nécessite un dévouement tout particulier : « Pour la Javel, il faut une doctrine claire et forte : il faut penser Javel, rêver Javel, prier Javel¹ ». La Javel est d'autant plus « morale² » qu'à l'instar de l'eau bénite, « elle purifie³ ». La directrice n'hésite pas à utiliser le terme de « spiritualité⁴ » pour décrire la teneur de l'entretien qu'elle ouvre, et explique que son entreprise, en vendant de la Javel, ne propose rien de moins qu'une forme de « salut⁵ ». Elle clôt enfin son discours liminaire et recourt à l'hyperbole en qualifiant, à deux reprises, la lutte des hommes contre la saleté de « croisade⁶ ».

Cette métaphore religieuse peut sembler excessive ; cependant, elle correspond à une réalité du monde contemporain, dans lequel les experts du management n'hésitent pas à s'appuyer sur des références religieuses pour illustrer leurs propos. Le philosophe norvégien Lars Svendsen, dans son ouvrage intitulé *Le Travail, gagner sa vie, à quel prix ?* (2008), énumère plusieurs titres de livres construits sur ce modèle :

Moïse et le management : 50 leçons de leadership par le plus grand manager de tous les temps, de David Baron et Lynette Padwa ; *Moïse PDG : leçons de leadership*, de Robert Dilenschneider ; *Jésus PDG : comment utiliser la sagesse ancienne pour un leadership visionnaire*, de Laurie Beth Jones ; ou encore *Confucius dans la salle du conseil d'administration : sagesse ancienne, leçons modernes pour les affaires*, de Stefan Rudnicki⁷

¹ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, Paris, Editions Les Cygnes, 2018, p. 5.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁶ *Id.*

⁷ Lars Svendsen, *Le Travail, gagner sa vie, à quel prix ?*, *op. cit.*, p. 124. Les amateurs de théâtre apprécieront également les titres d'autres manuels de management cités par Lars Svendsen : *Shakespeare aux commandes : le guide du barde pour diriger et réussir sur la scène des affaires*, de Norman Augustine et Kenneth Adelman, ou encore *Jeux de pouvoir : les leçons de leadership et de management de Shakespeare*, de John Whitney et Tina Packer.

Bien que les références citées par Lars Svendsen soient essentiellement anglo-saxonnes, ce phénomène n'épargne pas l'aire francophone¹, au point qu'un ouvrage scientifique a été consacré à la question des liens entre management et religion².

Ce vocabulaire religieux permet donc d'insister sur l'importance centrale acquise par le monde du travail, puisqu'il incombe désormais à cette sphère, après la relative désuétude dans laquelle semble être tombée la religion en Occident, de donner du sens à la vie des individus. Ainsi, les premiers mots de la directrice annoncent explicitement à la candidate que cet entretien d'embauche concernera davantage l'aspect philosophique de l'emploi proposé que ses détails techniques : « Je ne vais pas vous parler de chiffre d'affaire, de résultat, de stratégie, de marge ou de je ne sais quoi. Je ne vais pas vous parler cuisine, tambouille, et autres détails vulgaires et sans intérêt. Je vais vous parler sens³ ! ».

De plus, l'inscription *gnôthi seautón*, surplombant le plateau en caractères grecs, contribue également au développement d'une atmosphère pseudo-métaphysique, déjà mise en place par l'homélie prononcée par la directrice. La pièce *Soyez vous-même* illustre en cela la vision du travail défendue par le philosophe Lars Svendsen. Le philosophe remarque en effet que « selon l'idéologie en vogue à l'heure actuelle, les collègues devraient être des amis, le travail est censé avoir du sens tout en étant divertissant et il est considéré avant tout comme un outil de réalisation de soi⁴ ». Il explique, dans la suite de son texte, que le travail a subi une « transformation romantique⁵ » : « chacun doit rechercher le métier qui aura le plus de sens pour lui et lui procurera le plus de satisfaction [...] l'hédonisme a remplacé l'ascétisme [...] et il nous faut désormais une gratification instantanée : on ne peut plus attendre⁶ ».

Comme le rappelle Lars Svendsen dans son ouvrage, « dans la pensée chrétienne, le travail tel qu'on le connaît est le résultat de l'expulsion d'Adam et Eve

¹ Cf. Alain Setton, *Bible et management : une approche psycho-spirituelle du leadership*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003 ; Alain Setton, *Vie professionnelle et sagesse biblique*, Paris, Quasar, 2013 ou encore Maxime Morand, *Petit guide du leadership provoc'acteur* selon Jésus-Christ, Lausanne, Favre, 2014.

² Isabelle Barth (dir.), *Management et religions, décryptage d'un lien indéfectible*, Caen, Editions Management et Société, coll. Gestion en liberté, 2012.

³ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, op. cit., p. 5.

⁴ Lars Svendsen, *Le Travail, gagner sa vie, à quel prix ?*, op. cit., p. 6.

⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁶ *Ibid.*, p. 40.

du jardin d'Eden¹ ». Il semble donc être l'une des conséquences du châtimeut ayant frappé les hommes suite au péché originel. Pourtant, le travail marque la volonté de rédemption des hommes, et a toujours été encouragé par la religion chrétienne. Georges Minois, dans son *Histoire du rire et de la dérision* (2000), explique, en citant Jean-Baptiste Thiers, que, au contraire, le travail n'est pas un châtimeut :

La punition du péché originel n'est pas le travail, comme on le dit trop souvent, mais le divertissement. L'idéal serait de pouvoir travailler continuellement, en restant toujours sérieux, sans avoir besoin de se reposer et de rire. Mais, hélas ! « la faiblesse de l'homme est si grande depuis le péché que, ne pouvant s'occuper sans cesse à des choses sérieuses, il est obligé de fois à autre de prendre quelque divertissement² ».

Avec l'essor du protestantisme au XVI^e siècle, la valorisation du travail par la religion franchit une étape supplémentaire. En effet, dans le courant protestant, « le succès professionnel peut indiquer que l'on s'inscrit dans le grand dessein de Dieu et que l'on est donc un candidat probable au salut³ ». Mais le salut promis par l'Eglise, catholique comme protestante, a, depuis, perdu de son attrait. La valeur travail a donc subi une « transformation romantique », car « on ne peut plus attendre » le salut promis dans l'au-delà par la religion. En s'appuyant sur les travaux de Luc Boltanski et d'Eve Chiapello, les auteurs Carl Cederström et André Spicer expliquent, dans *Le Syndrome du bien-être*, que cette transformation romantique du travail en une quête de sens est consécutive aux critiques formulées à l'encontre de l'organisation fordiste du travail :

Certains penseurs accusaient le fordisme d'isoler et d'aliéner les individus en les déconnectant complètement de leurs désirs [...] La fin des années 1960 fut marquée par le durcissement de cette critique. De plus en plus de personnes commençaient à vouloir autre chose que la sécurité : elles étaient en quête de sens, d'authenticité, d'expressivité et de relations humaines sincères [...] Avec l'avènement du nouvel esprit du capitalisme, le travail a subi une transformation radicale. Il n'est plus considéré comme une source d'ennui, d'aliénation ou de déshumanisation, mais laisse le champ libre à l'expression de notre potentiel inexploité. La critique artiste du capitalisme – les entreprises font de nous des êtres inauthentiques – a été inversée et utilisée pour promouvoir un nouvel idéal culturel, reposant pour partie sur la créativité artistique, l'entrepreneuriat et l'esprit de contre-culture⁴

Elever le travail au rang de véritable culte, en multipliant les termes appartenant au vocabulaire religieux, tend donc à renouer avec la valeur religieuse qui lui incombait jadis.

¹ *Ibid.*, p. 31.

² Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, *op. cit.*, p. 307.

³ Lars Svendsen, *Le Travail, gagner sa vie, à quel prix ?*, *op. cit.*, p. 35.

⁴ Carl Cederström, André Spicer, *Le Syndrome du bien-être*, *op. cit.*, p. 28.

Pourtant, ce culte apparaît ridicule dès lors qu'il concerne un produit ménager, notamment destiné à nettoyer des sanitaires. L'aspect trivial de cet usage courant de l'eau de Javel suffit ainsi à tourner en dérision la nouvelle adoration dont cette substance semble faire l'objet. En effet, dans *Le Rire, essai sur la signification du comique* (1900), Bergson écrit :

On obtient un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré. Ou encore : Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique¹.

Lorsque la métaphore filée religieuse se heurte à la concrétude de l'utilisation de l'eau de Javel, elle devient comique.

Bergson appelle « transposition » le procédé de répétition lorsqu'il s'applique au comique de mots. Il précise que, « si la transposition du solennel au trivial, du meilleur en pire, est comique, la transposition inverse peut l'être encore davantage² ». La transposition de l'univers de la Javel dans une sphère spirituelle correspond bien à ce second cas de figure, dans la mesure où la directrice attribue à l'eau de Javel des pouvoirs qui semblent démesurés et excessifs. Or, Bergson souligne également que le comique peut découler de l'exagération :

Parler des petites choses comme si elles étaient grandes, c'est, d'une manière générale, exagérer. L'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique : c'est alors, en effet, qu'elle apparaît comme un procédé de transposition³.

Loin de faire du commerce de l'eau de Javel une activité noble, la métaphore religieuse élaborée par la directrice de la communication de l'entreprise a donc pour conséquence de tourner en ridicule ce marché et les emplois qui en dépendent.

En outre, un second effet comique vient s'ajouter à celui créé par ce premier procédé. En effet, de la juxtaposition des notions de culte et de spiritualité, qui s'adressent à l'esprit humain, à des considérations hygiénistes contemporaines, qui relèvent d'une basse matérialité, jaillit un comique rabelaisien. Si la transposition de travail dans la sphère religieuse crée un effet comique en raison de son caractère excessif, et donc ridicule, le mouvement inverse, qui consiste à rabaisser les idoles de la religion au rang des sanitaires, produit un redoublement de ce comique. Dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Mikhaïl Bakhtine définit ainsi le « rabaissement » :

¹ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 87-88.

² *Ibid.*, p. 95.

³ *Id.*

le transfert de tout ce qui est élevé, spirituel, idéal et abstrait sur le plan matériel et corporel, celui de la terre et du corps dans leur indissoluble unité [...] rabaisser, cela veut dire faire communiquer avec la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, avec des actes comme l'accouplement, la conception, la grossesse, l'accouchement, l'absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels¹.

Le rabaissement de la religion est donc risible en ce qu'il rappelle à cette sphère éthérée où règne la spiritualité que les hommes disposent de corps bien concrets. Bien que la métaphore faisant du travail un culte religieux renoue avec une ancienne acception de la valeur travail comme instance permettant aux âmes d'accéder au salut, le texte de Côme de Bellescize renoue donc, lui, avec la tradition cynique consistant à se jouer des institutions et des croyances en place, qu'elles soient religieuses ou sociales.

Cependant, comme tout culte, celui du travail doit s'accompagner d'une liturgie bien précise, au sein de laquelle l'entretien d'embauche fait figure de rituel immuable. Côme de Bellescize s'empare de cet aspect cérémoniel pour en faire un moment fantaisiste et le tourner en dérision. Le potentiel comique de toute cérémonie, de quelque sorte qu'elle soit, a déjà été mis en évidence par Henri Bergson dans *Le Rire, essai sur la signification du comique*. Le philosophe expliquait ainsi comment les codes de la cérémonie, qui relèvent du mécanique, peuvent produire un effet comique dès lors que les spectateurs perdent de vue la visée initiale de la cérémonie :

Le côté cérémonieux de la vie sociale devra donc renfermer un comique latent, lequel n'attendra qu'une occasion pour éclater au grand jour. On pourrait dire que les cérémonies sont au corps social ce que le vêtement est au corps individuel : elles doivent leur gravité à ce qu'elles s'identifient pour nous avec l'objet sérieux auquel l'usage les attache, elles perdent cette gravité dès que notre imagination les en isole. De sorte qu'il suffit, pour qu'une cérémonie devienne comique, que notre attention se concentre sur ce qu'elle a de cérémonieux, et que nous négligions sa matière, comme disent les philosophes, pour ne plus penser qu'à sa forme [...] Dès que nous oublions l'objet grave d'une solennité ou d'une cérémonie, ceux qui y prennent part nous font l'effet de s'y mouvoir comme des marionnettes².

Or, la mystification de l'emploi à laquelle s'est livrée la directrice de la communication a pour effet de rendre indistincte la visée de ce passage obligé, de ce moment rituel qu'est désormais l'entretien d'embauche, ce qui a donc pour conséquence de mettre en exergue l'aspect comique de cet exercice imposé. Le comique jaillit ainsi lorsque la jeune femme candidate présente son parcours et les qualités dont elle se prévaut à la directrice, à la manière d'un automate :

¹ Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op. cit., p. 29.

² Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 34-35.

Je ne récite pas la litanie de mes diplômes, la prépa, les écoles, les masters, les stages : j'ai fait ce qui se fait de mieux. Je suis un pur produit méritocratique. J'ai toujours eu les félicitations au conseil de classe, j'étais abonnée aux félicitations. Je manie parfaitement Word, Excel, PowerPoint, et je parle trois langues... J'ai de grandes facilités rédactionnelles comme relationnelles. Je suis respectueuse de la hiérarchie, et j'ai de grandes capacités managériales¹.

Dès lors qu'elle prend les apparences, selon la formule établie par Bergson, « du mécanique sur du vivant² », la perfection du profil de la candidate devient un élément comique. La mise en scène de *Soyez vous-même* par l'auteur, créée en janvier 2017 au théâtre de Belleville, renforce cet effet comique, dans la mesure où la comédienne déroule son expérience sur un ton monocorde et à un rythme soutenu – elle avouera, un peu plus loin dans le texte, avoir fait appel aux services d'un « coach³ » pour préparer son entretien d'embauche, ce qui confirmera le manque de spontanéité se dégageant de ses réponses.

b. De la nécessité d'être sain : *kalos kagathos*

La directrice attend de la jeune femme qu'elle reçoit davantage qu'un curriculum vitae flatteur. Aussi la préparation que cette dernière a suivie avec un coach s'avère-t-elle insuffisante pour répondre entièrement aux attentes de la directrice, qui l'interroge non pas sur son expérience ou ses compétences, mais sur son identité profonde.

La suite du texte confirme le glissement de l'entretien d'embauche vers une scène purement comique, dans la mesure où la directrice commence à interroger la candidate sur son physique. « Vous êtes belle⁴ ? » lui demande-t-elle ainsi, d'une manière qui semble incongrue au lecteur ou au spectateur. Evoquer l'apparence physique d'un candidat lors d'un entretien d'embauche est non seulement inhabituel, mais aussi illégal, selon le Code du travail français. Cependant, la candidate accepte de se faire palper le visage par la directrice aveugle.

La jeune femme affirme alors avoir eu recours à la chirurgie esthétique, dans le but de modeler son corps à l'image de son caractère :

Mon nez, et mes seins aussi. J'avais le nez tout rond, comme une truffe de teckel, et des seins comme... comme deux figues un peu tristes. Ils n'avaient rien d'enthousiastes, alors que j'ai un

¹ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, *op. cit.*, p. 8.

² Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, *op. cit.*, p. 29.

³ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, *op. cit.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 9.

tempérament très enthousiaste, c'est pourquoi j'ai voulu leur donner cette forme plus généreuse et plus riante. Le plus dur, c'était l'appareil dentaire... pour mes dents... Les dents du bonheur ! On dit ça pour être gentil car, en réalité, ça donne l'effet d'un cheval qui hennit¹

Elle semble donc adhérer pleinement aux théories de la physiognomonie, qui estiment que le caractère d'un individu peut-être déterminé en fonction de ses traits et de son physique. Plus encore, la jeune femme établit un lien direct entre la beauté et la bonté, s'appropriant alors un autre principe grec, *kalos kagathos* (καλὸς κάγαθός): ce qui est bon est beau, et inversement.

Ainsi, lorsque la directrice interroge la candidate sur les raisons pour lesquelles elle souhaite rejoindre une entreprise commercialisant de l'eau de Javel, la jeune femme répond :

La Javel rend les gens heureux. Ce ne fait pas tout, bien sûr. Mais c'est nécessaire à l'équilibre. Les gens sales paraissent si tristes. Les gens sales tombent malades. J'ai tant de peine pour eux. Je suis vraiment triste quand je vois que les gens sont tristes².

La candidate met ainsi en avant l'empathie dont elle est capable de faire preuve, une qualité valorisée dans la société contemporaine. Cependant, en insinuant qu'elle s'identifie entièrement aux personnes tristes qu'elle regarde, au point d'éprouver le même sentiment qu'elles, elle semble éprouver une empathie excessive, voire malade. Les sentiments ressentis par la jeune femme paraissent s'élaborer en miroir de ceux qu'elle observe. Ainsi, elle ne disposerait pas d'une personnalité propre, et serait incapable d'éprouver par elle-même : si ses sentiments personnels sont submergés par ceux des autres, alors comment pourra-t-elle être elle-même ?

Cette adhésion sans limite à la tristesse d'autrui revêt également un aspect comique. L'incapacité de la candidate à faire preuve d'une quelconque distance par rapport à ce qu'elle voit semble, en effet, incongrue, à une époque où chacun est confronté, de manière quotidienne, à la souffrance de l'un de ses semblables, dans la rue ou dans les médias. Son absence totale d'ironie fait d'elle un personnage grotesque.

La réplique de la candidate soulève, en outre, la question de la compassion, un terme qui, selon Myriam Revault d'Allonnes, est lié au « spectacle³ » et au « spectaculaire⁴ ». Dans la pièce, la compassion est clairement associée au regard : la candidate ne ressent pas de la tristesse lorsqu'elle rencontre une personne triste ni

¹ *Ibid.*, p. 10.

² *Ibid.*, p. 21.

³ Myriam Revault d'Allonnes, *L'Homme compassionnel*, *op. cit.*, p. 11.

⁴ *Id.*

lorsqu'elle entend une personne triste, mais bien lorsqu'elle voit une personne triste. Ce lien entre la vue et le sentiment, qui semble essentiel, remet donc directement en cause la capacité compassionnelle de la directrice. Privée de la vision depuis l'adolescence, cette dernière peut-elle encore éprouver une forme de compassion ou d'empathie ? Au regard du comportement adopté par la directrice à l'égard de la candidate, le lecteur serait tenté de répondre à cette question par la négative.

Par ailleurs, l'association entre la saleté et la tristesse qu'effectue la candidate porte le sceau de l'injonction biomorale à laquelle sont soumis les individus dans le monde contemporain. Dans *Le Syndrome du bien-être*, Carl Cederström et André Spicer écrivent en effet que le laisser-aller entraîne un jugement dépréciatif :

Le caractère idéologique du bien-être se manifeste tout particulièrement dans le jugement dépréciatif dominant porté à l'égard de ceux qui ne prennent pas soin de leur corps. Ils sont non seulement diabolisés, mais aussi perçus comme des individus paresseux, faibles et dépourvus de volonté [...] Ce tournant idéologique participe d'une mutation plus générale dans la société contemporaine, où être responsable de ses actes et développer tout son potentiel s'inscrit dans la logique du néolibéralisme¹.

Les auteurs évoquent alors la notion de « biomorale », élaborée par la philosophe Alenka Zupancic, et citent cette dernière :

Le pessimisme, le regret, l'insatisfaction, la tristesse sont des sentiments qui tendent à être envisagés comme des fautes morales –pire, comme le signe que nous sommes corrompus de l'intérieur, au plus profond de nous-mêmes. Ce phénomène, que l'on pourrait appeler biomorale (ou moralité des sentiments et des émotions) et qui a pris une ampleur considérable, repose sur l'axiome fondamental suivant : une personne qui se sent bien (et qui est heureuse) est une bonne personne ; à l'inverse, une personne qui se sent mal est une mauvaise personne²

La candidate apparaissant dans *Soyez vous-même* semble particulièrement soumise à cette injonction biomorale. Elle se targue en effet à plusieurs reprises d'être « positive³ », et s'inquiète de cesser de l'être à l'issue de son entretien : « Ca veut dire que je vais devenir négative ! Je suis entrée joyeuse, enjouée, dynamique, positive, et me voilà sale, vilaine, et maintenant, négative⁴ ! ». L'insistance de l'auteur sur la dichotomie entre le sale et le pur tourne en dérision la tendance de la biomorale contemporaine, qui pare une personne bien portante de certaines qualités morales, tandis que ces qualités sont déniées aux individus dont la santé, physique ou mentale, ne serait pas infaillible.

¹ Carl Cederström, André Spicer, *Le Syndrome du bien-être*, op. cit., p. 10.

² Alenka Zupancic, *ibid.*, p. 11.

³ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, op. cit., p. 48.

⁴ *Id.*

Ce lien entre les qualités morales d'un individu et son hygiène apparaît distinctement dans le discours de la candidate lorsque celle-ci, poussée dans ses retranchements par l'insistance de la directrice, évoque son père :

Ce poste, il est pour moi. Communiquer sur la Javel, aider le monde à devenir plus propre, plus sobre, éloigner les maladies, éloigner les impuretés, je vous jure que c'est mon rêve ! Mon père ! Vous l'auriez vu mon père, je n'en parlais pas parce que j'en ai tellement honte : des miettes partout ! La lunette jamais relevée... Et il postillonnait ! Un être immonde, je l'ai toujours détesté... Il est mort d'un cancer de la bouche, il l'avait bien mérité... il fumait ! Et avec ses purulences, il portait enfin son vrai visage, une figure pleine de pus... Je lui aurais versé de la Javel sur sa chair à vif. Il ne voulait pas partir proprement, il ne voulait pas ! Il nous a imposé sa saleté répugnante à n'en plus finir, je n'ai pas supporté son agonie ! Oh ! Si vous saviez le soulagement que ça a été, sa crémation ! La musique apaisante, tout, cette pièce entièrement en carrelage... tellement pure... tellement belle... Je vous jure : la Javel, c'est fait pour moi¹.

Cette tirade, qui concerne un aspect très personnel de la vie de la candidate, intervient à l'issue d'une série de questions sur sa vie privée et intime, dont elle semble marquer l'apothéose.

En effet, l'interrogation formulée par la directrice quant à la beauté de la jeune femme n'est que la première d'une série de questions portant sur l'aspect intime de la personnalité de la candidate. La directrice s'inquiète ainsi des performances sexuelles de la jeune femme qui lui fait face : « Au lit ? Vous êtes comment ? [...] Est-ce que vous êtes un bon coup ? [...] Etes-vous adepte de pratiques sexuelles exotiques ? [...] Roulades tantriques, galipettes péruviennes, brouette des Carpates² ? ». Plus tard, au cours de leur entretien, elle lui demande encore : « Vous avez un compagnon³ ? ». Cet interrogatoire est proche de celui que la manager fait subir à Emma dans *Contractions*. Comme la manager prétendait s'immiscer dans la vie privée d'Emma car « une relation amoureuse avec peu ou pas de sexe crée une dynamique de bureau totalement différente d'une relation entre deux collègues ayant une vie sexuelle satisfaisante et régulière⁴ », la directrice argue pour sa part, et avec moins de circonvolutions que la manager, que « ce n'est pas la même chose une employée qui baise et une employée frustrée [...] C'est important d'avoir une vie épanouie sur ce plan là⁵ ».

Cet argument avancé par la directrice pour justifier son incursion dans la vie privée de la candidate confirme la thèse avancée par Carl Cederström et André Spicer,

¹ *Ibid.*, p. 26.

² *Ibid.*, p. 11.

³ *Ibid.*, p. 16.

⁴ Mike Bartlett, *Contractions*, *op. cit.*, p. 24.

⁵ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, *op. cit.*, p. 11.

qui affirment que les entreprises incitent leurs salariés à prendre soin de leur santé et de leur corps. Les employés entretenant leur physique renvoient ainsi une meilleure image d'eux-mêmes, tandis que ceux qui ne se plient pas à ces injonctions « sont automatiquement perçus comme des travailleurs inactifs et improductifs¹ ». De l'épanouissement sexuel de la jeune femme dépendent son bonheur et sa santé ; or, « le bonheur et la santé sont les piliers d'une vie moralement bonne² ».

Néanmoins, tandis que ces questions portant sur l'intimité provoquaient, dans *Contractions*, un vif sentiment de gêne chez Emma, dans *Soyez vous-même*, elles sont accueillies avec surprise par la candidate, mais ne soulèvent aucune méfiance. Alors que l'intimité apparaissait comme un domaine à préserver dans *Contractions*, elle ne paraît plus même constituer l'enjeu d'une lutte spécifique dans la pièce de Côme de Bellescize : la fin de la vie privée, en marge de la vie sociale, semble acquise.

Toutefois, le peu de gêne que produit, malgré tout, cette question chez la candidate ne semble pas tant tenir à son caractère surprenant qu'à l'impossibilité à laquelle se heurte la directrice de juger de son physique. En effet, étant frappée de cécité, la directrice ne peut elle-même jauger la beauté de la jeune femme qui lui fait face. Elle entreprend donc de lui palper le visage, puis la poitrine. Le physique des deux comédiennes devient dès lors un élément central dans le spectacle, car leur corps et leur apparence concentrent tout ce qui les oppose.

Dans la mise en scène de *Soyez vous-même* par l'auteur, créée en janvier 2017 au théâtre de Belleville, la comédienne incarnant la directrice des ressources humaines arbore un physique frêle. Tout de noir vêtue, elle apparaît comme le négatif de la candidate. Les didascalies liminaires précisent, à propos de la directrice, qu'elle doit être vêtue d'un « costume noir étriqué, corps frêle, lunettes noires et canne blanche³ », et que la jeune femme doit sembler « pimpante, pulpeuse et colorée⁴ ». En effet, sur scène, l'austérité de la tenue de la directrice – jupe longue, pull-over à col roulé, veste de cuir et lunettes à verres épais – contraste avec la légèreté de celle portée par la candidate, vêtue d'une jupe fuchsia lui arrivant au genou, de collants couleur chair et d'un chemisier blanc légèrement transparent, dont le décolleté laisse apparaître une poitrine opulente.

¹ Carl Cederström, André Spicer, *Le Syndrome du bien-être*, op. cit., p. 52.

² *Ibid.*, 41.

³ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, op. cit., p. 4.

⁴ *Id.*

Dans le dossier de présentation accompagnant le spectacle, l'auteur explique :

Le duo reproduit en effet, dans le milieu professionnel, la relation du clown blanc (la directrice, en costume noir, sérieuse, tyrannique, consciente de sa valeur) et de l'Auguste (la jeune femme, en costume coloré, naïve, acceptant la tyrannie du clown blanc avec une volonté farouche de bien faire¹.

L'opposition entre les deux personnages se traduit également dans les postures adoptées par les deux comédiennes : dans les premières scènes de la pièce, la candidate maintient la tête haute et se tient droite, tandis que la directrice des ressources humaines demeure voûtée et rentre les épaules. L'allure de cette dernière est paradoxale, car elle semble en inadéquation avec la position qu'elle occupe vis-à-vis de la candidate qu'elle reçoit.

En effet, le pouvoir dont est censée jouir la directrice des ressources humaines, du fait de sa position dans la hiérarchie de l'entreprise, est sans cesse remis en cause par ses caractéristiques physiques. Petite et chétive, elle est également non-voyante, ce qui la place dans une situation de dépendance vis-à-vis de la candidate qu'elle auditionne au cours de la pièce, notamment lorsqu'elle égare sa canne blanche, et en appelle à l'aide de la candidate tandis qu'elle gît sur le sol. Cette scène remet donc en question la supériorité dont jouit la directrice. Mais elle est également à l'origine d'un durcissement de son comportement à l'égard de la candidate. L'aide que cette dernière lui apporte ne fait que renforcer la dureté de la directrice. Loin de lui en être reconnaissante, elle ne peut supporter l'exposition de sa faiblesse. L'apparence austère et chétive de la directrice, à laquelle vient s'ajouter son handicap, nourrit le vif ressentiment qu'elle éprouve à l'égard de celle qui lui fait face, grande, belle, joviale. Elle cherche ainsi à compenser son infériorité physique en faisant preuve d'un comportement sans pitié.

L'aspect de la directrice permet enfin de présager de ses qualités morales, suivant le principe énoncé par la candidate. Le choix de celle-ci de subir des opérations de chirurgie esthétique afin que son apparence physique corresponde à son caractère conduit à s'interroger sur l'adéquation entre l'apparence de la directrice et son propre caractère. Si ce qui est bon est beau, l'apparence ingrate de la directrice, ainsi que son infirmité, laissent planer le soupçon d'une personnalité morale à l'image de son aspect physique. Cette interrogation qui saisit le spectateur permet de soulever la problématique annoncée dès le titre de la pièce : qu'est-ce qu'être soi-même ?

¹Côme de Bellescize, dossier de présentation du spectacle, disponible en ligne, <https://www.theatredufracas.com/soyez-vous-meme>, consulté le 31 juillet 2018, p. 10.

c. De la nécessité de se connaître : *gnōthi seautón*

La question de l'identité personnelle des individus est, en effet, évoquée à de multiples reprises dans la pièce de Côme de Bellescize. La directrice interpelle ainsi la candidate en lui demandant « Vous n'êtes pas un ordinateur¹ ? », mettant en lumière l'aspect supposément mécanique – donc, comique –, du comportement adopté par la candidate jusqu'à ce moment de l'entretien. Cependant, le public peut douter de la légitimité de ce reproche adressé à la candidate par la directrice. La jeune femme s'est, en effet, prêtée aux extravagances de la directrice, acceptant d'être palpée, puis répondant à des questions d'ordre intime, allant jusqu'à évoquer ses prouesses sexuelles. Pourtant, la directrice, sans remettre en cause la véracité ni la sincérité des réponses fournies par la candidate, est manifestement insatisfaite, et l'interroge de nouveau : « Alors qui êtes-vous, si vous n'êtes pas un ordinateur² ? ». Cette nouvelle question fait écho à l'inscription *gnōthi seautón*, (« connais-toi toi-même ») qui figurait à l'entrée du temple d'Apollon à Delphes, où officiait la Pythie, prêtresse et oracle ayant le pouvoir de prédire l'avenir, mais aussi au titre même de la pièce.

La directrice postule l'existence d'une identité profonde, de quelque chose qui serait la nature véritable de l'individu. Dans cette optique, Lars Svendsen considère que l'un des impératifs adressés à l'individu contemporain consiste à être artisan de la construction de son identité par le travail :

L'émergence de l'individualisme a donné à l'individu une nouvelle responsabilité par rapport à lui-même, ainsi que le devoir de devenir lui-même [...] Un moi authentique est un moi que l'on a fabriqué, et le travail devient un outil dans cette entreprise de fabrication de soi³.

Pour le philosophe, « notre rapport au travail ne saurait être exclusivement utilitariste, car notre profession façonne notre personne, c'est un élément de l'expression de notre identité⁴ » :

Ce à quoi vous occupez plusieurs heures de vos journées pendant des années va nécessairement vous déterminer en tant qu'individu. Etant donné que vous y consacrez une aussi grande partie de votre vie, n'est-ce pas quelque chose qui devrait vous importer, d'une façon ou d'une autre ?

¹ *Ibid.*, p. 12.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Lars Svendsen, *Le Travail, gagner sa vie, à quel prix ?*, *op. cit.*, p. 43.

⁴ *Ibid.*, p. 145.

Manifestement, le travail fait plus que satisfaire des besoins purement pécuniaires. Il joue un rôle beaucoup plus fondamental : il donne du *sens* à notre vie¹.

Cette recherche de l'identité véritable d'un individu soulève toutefois un questionnement majeur, car la notion d'identité est floue. Comment l'identité d'un individu se définit-elle ? Sur quoi se fonde-t-elle ? Il est même légitime de s'interroger sur l'existence même d'une telle entité, et sur la notion d'authenticité appliquée à l'identité.

Dans un bref essai intitulé *Loin de moi* (1999), le philosophe Clément Rosset réfléchit ainsi à l'idée d'« identité personnelle² ». Cette identité personnelle s'opposerait à l'identité sociale des individus :

Le moi « pré identitaire » apparaît ainsi comme le moi vrai et authentique, le moi « identitaire » (ou social) comme un moi conventionnel qui n'est que l'habit qui couvre et cache à la fois le premier et n'a d'autre consistance que celle du papier et de la rumeur³.

Pourtant, Clément Rosset affirme « [avoir] toujours tenu l'identité sociale pour la seule identité réelle ; et l'autre, la prétendue identité personnelle, pour une illusion totale autant que tenace⁴ ». Pour Clément Rosset, l'identité personnelle est donc un mythe. Seuls les actes d'un individu déterminent son identité :

Le domaine des faits et gestes, comme celui des papiers et documents, qui relève de l'identité sociale, est le seul à avoir un cours officiel ; le reste, ce que vous pouvez penser ou vous représenter provisoirement, appartient au domaine à jamais invérifiable et incertain de vos fantasmes et de vos rêveries, de vos *cogitationes privatae* dirait Descartes, bref d'une identité personnelle que personne n'aura jamais à connaître ni à faire reconnaître officiellement⁵.

L'identité s'éprouve donc dans les choix et les actions de chacun. La directrice peut déplorer que la jeune femme ne lui donne « que la croûte⁶ », et que ses réponses demeurent superficielles, mais elle est à la recherche d'une identité fictive, voire fictionnelle. Ainsi, la candidate a beau (se) répéter, tel un mantra, être « positive, enthousiaste, engagée⁷ », la longue tirade qu'elle vient de prononcer à l'encontre de son père tend à prouver l'inverse. Elle tente cependant de s'en défaire, en arguant s'être « dédoublée » :

- Je ne m'en étais jamais rendu compte... je ne savais pas... Je l'ai découvert au moment où je le disais. Comme si... comme si je m'étais dédoublée, comme s'il y avait une autre moi qui avait pris la parole... et je l'entendais... et je savais que ce qu'elle disait était vrai
- C'est à elle que je veux parler, pas à Madame Parfaite qui fait tout comme il faut et qui baise comme une machine.

¹ *Id.*

² Clément Rosset, *Loin de moi*, Paris, Editions de Minuit, 1999, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 6.

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même, op. cit.*, p. 21.

⁷ *Ibid.*, p. 27.

- Mais elle, ce n'est pas moi. Moi, je suis positive, enthousiaste, engagée.
- Vous n'êtes pas positive, enthousiaste, engagée : vous êtes sale, vilaine et mesquine, mais vous l'ignorez. Moi, je veux que vous soyez entière.
- Je suis entière, pleinement investie, je ne me préserve jamais et j'avance sans préjugé.
- Ce n'est pas ça, être entière. Être entière, c'est accepter la crasse, savoir la déceler pour laisser ensuite la Javel vous purifier¹.

Selon ses propres dires, l'identité de la jeune femme se diffracte en deux entités distinctes : l'une correspondrait à son identité personnelle, l'autre à son identité sociale. Lorsque, du fait de son handicap, la directrice chute, la candidate affirme avoir ressenti « une sorte d'empathie² ». Néanmoins, sous la pression des questions de la directrice, qui l'accuse d'avoir ressenti de la « pitié³ » à son égard – un terme, selon Myriam Revault d'Allonnes, « empreint de trop de condescendance et d'un sentiment de supériorité malvenu⁴ » –, et de l'avoir, de ce fait, « humiliée⁵ », son discours évolue :

Aussi, qu'est-ce qui vous a pris d'aller vous mettre à danser ! C'est de votre faute si j'ai... Dans votre situation, on doit faire attention ! Je ne vous ai pas poussée à prendre de tels risques, je n'ai fait que chanter parce que vous me le demandiez. Je ne vous ai pas humiliée, c'est vous qui l'avez cherché ! Quand on est handicapée, on reste tranquillement assise derrière son bureau et on ne fait pas la fière ! Vous devriez déjà être contente d'être à votre place, et ne pas chercher à faire comme si vous étiez valide ! Je n'avais pas de mépris pour vous, mais vous vous êtes tournée en ridicule. Je n'y peux rien, mais c'est comme ça, ce n'est pas un joli sentiment, mais ça m'a dégoutée⁶.

L'identité sociale de la jeune femme se construit et varie donc au gré de ses réactions. Son revirement atteste une nouvelle fois que la candidate « positive, enthousiaste, engagée », qu'elle prétend ou qu'elle aspire à être, n'existe pas. Clément Rosset explique :

Chaque fois que se produit une crise d'identité, c'est l'identité sociale qui est la première à « craquer » et à menacer le fragile édifice de ce qu'on croit éprouver comme le moi ; c'est toujours une déficience de l'identité sociale qui en vient à perturber l'identité personnelle, et non le contraire comme on aurait généralement tendance à le penser⁷.

De fait, l'identité de la jeune femme vacille, comme le montre l'inquiétude qu'elle éprouve à l'idée de devenir « négative », précédemment soulignée : « Je suis entrée joyeuse, enjouée, dynamique, positive, et me voilà sale, vilaine, et maintenant,

¹ *Ibid.*, p. 27-28.

² *Ibid.*, p. 34.

³ *Ibid.*, p. 37.

⁴ Myriam Revault d'Allonnes, *L'Homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008, p. 10.

⁵ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, *op. cit.*, p. 37.

⁶ *Id.*

⁷ Clément Rosset, *Loin de moi*, *op. cit.*, p. 8.

négative ! Et maintenant, je ne crois plus en moi ! J'ai fait un gros travail pour croire en moi mais, à cause de vous, je n'y crois plus¹ ».

L'expression « croire en soi » est révélatrice du mal-être qui la saisit. Si croire en soi peut, au sens figuré, signifier avoir confiance en soi et en ses capacités, l'expression, dès lors qu'elle est prise au sens littéral, recouvre une autre signification. En cessant de croire en elle, la candidate cesse en effet de croire en l'existence de son identité propre. La dichotomie entre ce que voudrait ressentir la jeune femme et ce qu'elle éprouve réellement met à mal son identité. Son identité sociale évolue au fur et à mesure de la pièce et des épreuves que lui inflige la directrice, mettant ainsi en évidence le fait que les individus n'ont pas d'identité profonde, intrinsèque et immuable : « En dehors des signes et des actes qui émanent de moi et me font reconnaître comme étant qui je suis, il n'est rien qui soit à moi ni de moi² », écrit Clément Rosset.

La directrice justifie son souhait de bien connaître la candidate par les interactions que l'emploi auquel elle postule suppose : « Si je vous recrute, nous allons travailler nuit et jour ensemble. C'est comme le mariage, il faut apprendre à se connaître avant de faire le grand saut³ ». Mais cette connaissance ne pourra jamais concerner que l'identité sociale de la jeune femme – la seule qui existe, selon Rosset :

Lorsqu'on dit de quelqu'un qu'on le « connaît bien », on veut généralement dire par là qu'on a repéré le caractère *répétitif* de son comportement et qu'on est par conséquent à même de prévoir, presque à coup sûr, son comportement dans telle ou telle circonstance donnée. Ce qui signifie qu'on a bien compris son « rôle » (que l'espagnol rend parfaitement par le mot *papel*, le papier, le texte) et sa logique répétitive. Or il va de soi que ce rôle concerne son comportement social et que par conséquent la personne qu'on dit ainsi connaître n'est pas une identité personnelle mais une identité sociale⁴.

Toutefois, le dédoublement de la candidate comporte en aspect comique, dans la mesure où ses aspirations vont à l'encontre de ses actes. Ce procédé a déjà été relevé par Bergson :

Il n'est pas rare qu'un personnage comique blâme une certaine conduite en termes généraux et en donne aussitôt l'exemple : témoin le maître de philosophie de M. Jourdain s'emportant après avoir prêché contre la colère, [...] etc. A quoi peuvent tendre ces contradictions, sinon à nous faire toucher du doigt l'inconscience des personnages ? Inattention à soi et par conséquent à autrui⁵

¹ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, op. cit., p. 48.

² Clément Rosset, *Loin de moi*, op. cit., p. 12.

³ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, op. cit., p. 46.

⁴ Clément Rosset, *Loin de moi*, op. cit., p. 17.

⁵ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 112.

La jeune femme est donc comme distraite à elle-même, et en devient comique. Ce dédoublement et cette absence de la candidate à sa propre personne constituent cependant une nouvelle opportunité qui s'offre à la directrice. En effet, cette dernière, en accompagnant la candidate qu'elle reçoit dans la quête de son identité, l'invite à « se débarrasser de cet ego qui [l']éloigne d'[elle]-même¹ », ainsi qu'à « apprendre la fragilité, l'humilité² ». Le véritable dessein de la directrice se dévoile ainsi peu à peu. Son objectif n'est pas tant d'accompagner la candidate dans une introspection dont les révélations lui importeraient peu, que de l'amener à changer, et à modeler sa personnalité selon ses attentes.

Cette modélisation morale s'inscrit dans le prolongement de la modélisation physique que la candidate a fait subir à son propre corps. En effet, lorsqu'elle évoquait les opérations de chirurgie esthétique qu'elle avait fait effectuer, elle justifiait ces interventions chirurgicales comme suit :

Pour travailler dans la communication, on se doit de donner une belle image de l'entreprise. Imaginez que je travaille dans la communication avec des dents de cheval, une truffe de teckel et des seins en forme de figue ! Est-ce qu'on peut me prendre au sérieux ? La direction de la communication, cela suppose des sacrifices... Au service informatique, je ne dis pas, ils peuvent être moches, ils n'incommodent que leurs écrans d'ordinateur. Mais, à la communication, je me dois de représenter l'entreprise, des centaines d'emplois qui attendent de moi que je sois performante, gracieuse, attirante, rayonnante³...

Après avoir façonné son apparence physique en fonction de ce qu'elle pense être nécessaire pour réussir dans son domaine professionnel, la jeune femme a tenté de faire de même avec son état d'esprit. C'est ainsi qu'elle s'échine, dans une veine pathétique de la méthode Coué, à répéter qu'elle est « positive, enthousiaste, engagée ». C'est pourquoi elle affirme « [faire] du mieux qu'[elle]peu[t⁴] » et explique « [avoir] travaillé des heures avec un coach pour préparer cet entretien⁵ » : « On a tout préparé, tout balisé, tout était prêt. J'avais un discours tout bien ficelé, mais rien ne sort... (*Pause.*) Je n'arrive pas à vous convaincre, je n'arrive pas à vous donner ce que vous cherchez⁶ ».

Malgré l'aspect mécanique des réponses précédemment fournies par la candidate – caractéristique qui, selon Bergson s'avère propice à faire éclore le rire –,

¹ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, op. cit., p. 38.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 10-11.

⁴ *Ibid.*, p. 26.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

cet aveu est d'ordre plus pitoyable que comique. En effet, Bergson décrit l'« insensibilité du spectateur¹ » comme un préalable « essentiel² » à tout effet comique. En reconnaissant avoir suivi une préparation avant de se rendre à son entretien, et en assumant ainsi l'automatisme de certaines de ses réponses, la candidate suscite une forme d'empathie, et n'est donc plus objet de moqueries. En outre, cet aveu la fragilise, aux yeux des spectateurs comme à ceux de la directrice, qui ne souhaite pas s'adresser « à Madame Parfaite qui fait tout comme il faut et qui baise comme une machine³ ».

L'ironie de la pièce apparaît finalement lorsque la directrice invite la candidate à se « dissoudre l'ego⁴ ». « Trempez-le dans un bain d'humilité⁵ » lui ordonne-t-elle encore. Ces injonctions vont, en effet, à l'encontre de la volonté première de la directrice, qui souhaitait connaître la véritable personnalité de la candidate. Comment connaître l'identité de quelqu'un sans ego ? La véritable motivation de cet entretien n'est donc pas de découvrir la candidate, mais au contraire de briser sa personnalité afin d'en faire une salariée malléable, prête à tout pour l'entreprise.

Le peu de cas que l'entreprise fait de l'identité de ses collaborateurs est symbolisé par l'anonymat des deux personnages. Comme dans *Contractions* de Mike Bartlett, la femme jouissant d'un pouvoir dans l'entreprise est désignée uniquement par sa position hiérarchique, puisqu'elle est simplement appelée « La directrice ». Son identité se résume donc à son rôle dans l'entreprise. Cependant, l'identité de la candidate reçue demeure elle aussi mystérieuse. Tout au long de la pièce, celle-ci est simplement désignée comme « La jeune femme », sans que son prénom ni son nom ne soient dévoilés au cours de la pièce – preuve, s'il en fallait encore, que la directrice qui la reçoit n'a cure de son identité.

La scène finale insiste sur ce paradoxe. La directrice annonce à la jeune femme que sa candidature sera acceptée à l'issue d'une ultime épreuve, « l'étape décisive » [...] la plus périlleuse, la plus excitante, la plus exigeante [...] une étape dangereuse [...] une épreuve risquée⁶ ». Cette épreuve consiste en une partie de

¹ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 111.

² *Id.*

³ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, op. cit., p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 56.

roulette russe. La candidate sera embauchée, à condition de se soumettre à cette épreuve et, bien sûr, d'y survivre.

Avant de s'exécuter, elle interroge la directrice sur son futur emploi, de manière très pragmatique : « Je ferai du PowerPoint et du phoning ? [...] Et mon salaire ? [...] Ca fait 2000 net ? [...] Pas de mission à l'étranger ? [...] 5 semaines de vacances, plus les RTT ? [...] il y aura une fenêtre à mon bureau ? [...] Pas d'openspace¹ ? ». Ces considérations extrêmement terre à terre contrastent avec la gravité de l'acte qu'elle s'apprête à accomplir. Ce décalage crée un nouvel effet comique, en raison de la trivialité des questions posées. Encore une fois, le rire procède de la différence entre les considérations hautes et spirituelles, attendues en de telles circonstances, et celles, on ne peut plus prosaïques, dont fait part la jeune femme.

Soyez vous-même se conclut ainsi sur une note tragique, car l'issue de cette expérience lui est fatale. Sur scène, le noir se fait alors qu'une détonation retentit. Puis, s'élève la voix de la directrice. Tandis qu'elle se promet de rendre hommage à la candidate décédée, elle s'interroge soudain : « Je baptiserai une salle de réunion à son nom ! (*Pause.*) Comment s'appelle-t-elle² ? ». L'anonymat auquel elle restera désormais vouée est révélateur de l'importance toute relative que la directrice accordait à sa personne. Cette dernière a toutefois obtenu la dissolution de l'égo de la jeune femme, qui s'est perdu dans les méandres d'une vaine quête identitaire. En récompense du dévouement qu'elle vient de prouver, la directrice souhaite donc nommer une salle en son honneur ; la candidate, jamais embauchée, est ainsi traitée comme une employée modèle, prête à donner sa vie pour l'entreprise.

La pièce se termine sans que le prénom de la jeune femme décédée ne soit révélé. La scène finale semble donner raison à Clément Rosset qui affirme, dans la conclusion de *Loin de moi* :

Le souci ou l'inquiétude qui porte à s'interroger sur sa propre personne et sur ce que celle-ci aurait d'inaliénable joue un rôle plutôt inhibiteur dans l'accomplissement de sa personnalité. Les questions du type « qui suis-je réellement ? » ou « que fais-je exactement ? » ont toujours

¹ *Ibid.*, p. 58-59.

² *Ibid.*, p. 60.

été un frein tant à l'existence qu'à l'activité [...] Qui souvent s'examine n'avance en rien dans la connaissance de lui-même. Et moins on se connaît, mieux on se porte¹.

La quête de la connaissance de soi a mené la candidate à sa perte. Malgré cette fin tragique, *Soyez vous-même* s'inscrit entièrement dans le registre de la comédie, par ses personnages grotesques et caricaturaux. L'œuvre de Côme de Bellescize est à la fois comique et cynique : elle moque le monde du travail et ses dérives, ainsi que le soi-disant épanouissement qui pourrait en découler. Mais elle tourne également en dérision l'obsession, à la fois ancienne et contemporaine, qu'est la quête de soi. Le spectacle illustre ainsi le paradoxe soulevé par Gilles Lipovetsky dans *L'Ere du Vide* : « le code privilégié de la communication avec l'autre s'établit sur le mode humoristique tandis que le rapport avec soi-même se base sur le travail et l'effort (thérapies, régimes, etc².) ». Alors que l'individu gère ses relations interpersonnelles sur le mode de l'humour et de la légèreté, il se montre exigeant, intraitable parfois, avec lui-même. Ce paradoxe contribue à faire de la quête effrénée de soi-même une entreprise tout aussi vaine qu'absurde, voire dangereuse, lorsque celui qui s'y lance ne dispose pas de l'ironie nécessaire pour accepter le vide qu'il risque d'y trouver.

Cependant, tandis que le spectacle de Côme de Bellescize tend à moquer ce nouvel impératif contemporain, il s'inscrit aussi pleinement dans la société humoristique, en ce qu'il moque la vanité du personnage de la candidate bien davantage que la dureté de celui de la directrice : comme l'écrit Gilles Lipovetsky, lorsque l'autre cesse d'être la source du rire, « corrélativement, c'est le Moi qui devient une cible privilégiée de l'humour, objet de dérision et d'autodépréciation³ ». En effet, au travers de la candidate, ce sont les spectateurs qui sont moqués. Ces derniers s'identifient plus aisément à la jeune femme qu'à la directrice, car chacun, ou presque, a déjà eu à subir un entretien d'embauche. Outre sa position hiérarchique, le handicap dont souffre la directrice constitue une barrière supplémentaire qui empêche le spectateur de se reconnaître pleinement dans ce personnage. De plus, la comédienne incarnant la directrice porte, tout au long du spectacle, d'épaisses lunettes ne permettant pas d'entrevoir ses yeux. Elle apparaît donc d'autant plus lointaine et étrangère pour les spectateurs. Bien que caricaturale, la candidate semble, elle, plus

¹ Clément Rosset, *Loin de moi*, op. cit., p. 37.

² Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide*, op. cit., p. 230.

³ *Ibid.*, p. 207.

proche des spectateurs, du fait de l'empathie que sa position suscite, mais aussi grâce aux détails qu'elle livre concernant sa vie privée, ses relations sentimentales ou sexuelles, ainsi que la relation qu'elle entretient avec ses parents.

Mais la scène finale de la pièce brise cette identification au personnage. L'aspect grotesque prend le dessus lorsque celle-ci accepte de jouer à la roulette russe pour obtenir le poste qu'elle convoite tant. Le fait que ce jeu lui soit fatal confirme le cynisme de l'œuvre : dans le monde cruel de l'entreprise, à l'instar de la directrice, atteinte d'une « cécité psychosomatique¹ » car « enfant, le monde a dû [lui] paraître tellement laid que [ses] yeux se sont fermés, [son] cerveau a préféré s'isoler² ». Peter Szondi avait déjà souligné, à propos d'*Œdipe roi* de Sophocle, que la pièce illustre la « dialectique tragique de la vue et de la cécité – quelqu'un devient aveugle par la connaissance de soi³ » ; Côme de Bellescize semble déduire de cet axiome que seuls survivent ceux qui refusent de voir la réalité des choses.

2. *La Bonne Nouvelle*, ou les nouveaux athées de l'entreprise

La dérision, qui s'est affirmée indispensable et consubstantielle à l'esprit cynique, se manifeste également dans la vision du travail offerte par Benoît Lambert dans le spectacle *La Bonne Nouvelle*, dont le texte a été écrit par François Bégaudeau. Benoît Lambert avait déjà créé un spectacle sur le monde du travail. En effet, en 2006, avec *Ils nous ont enlevé le h*, le metteur en scène s'était intéressé à l'histoire de l'entreprise Alstom, devenue Alstom à l'occasion de son introduction en bourse en tant que société indépendante. Benoît Lambert s'était alors appuyé sur les témoignages d'ouvriers d'Alstom pour élaborer ce spectacle.

Dans *La Bonne Nouvelle*, comme dans ce précédent travail, le metteur en scène utilise les témoignages, fictifs, cette fois, d'employés comme matière première de son spectacle. Dans cette pièce, ce ne sont donc plus des ouvriers, mais cinq anciens cadres, Luc Bourrel, Simon Deneuille, Marthe Lesavonnier, Jeanne Legarrel, et Madeleine Mercier, qui relatent successivement leurs expériences

¹ Côme de Bellescize, *Soyez vous-même*, op. cit., p. 18.

² *Id.*

³ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne*, op. cit., p. 22.

professionnelles et les nombreuses déconvenues qu'elles ont occasionnées. Olivier Neveux souligne que l'originalité du spectacle tient à la présentation du point de vue des dominants qu'il propose :

La proposition [du spectacle] retourne la logique théâtrale militante car elle ne donne pas à voir la découverte par un dominé de ce qui le domine – ou de la domination –, mais un dominant rapporter, conscientisé, ce qui le poussait à désirer dominer [...] La thèse du spectacle en un sens est simple : le capitalisme qui se prévaut de rationalité, qui prend appui sur une réalité considérée comme indiscutable, originale et fin de toute orientation, n'en est pas moins une croyance ; ses cadres sont ses missionnaires, animés par la foi (héritée ou révélée)¹.

La Bonne Nouvelle apparaît donc comme une raillerie à l'encontre de ceux qui découvrent tardivement que l'*homo economicus* n'existe pas.

Tous se confient à Patrick, un personnage qui fait figure de présentateur sur la scène agencée à la manière d'un plateau de *reality show* – dans le texte, ce dernier est désigné par l'acronyme « MC », pour *master of ceremony*. Le spectacle est, en outre, traversé par une parabole religieuse, contrastant avec cette scénographie tape-à-l'œil. Mais cette parabole ne fait pas du travail un culte ; bien au contraire, les témoins présents sur scène ont renoncé au culte du travail, comme d'autres pourraient raconter avoir renoncé à Satan, après avoir reçu l'annonce d'une bonne nouvelle qui prend la forme d'une révélation proche de la lapalissade : le travail n'est pas une fin en soi, et la vie existe, en-dehors du travail.

a. Le culte du travail aboli

a.1. Illusions perdues

Ces Rastignac des temps modernes que le texte met en scène ont tous, en effet, vu les espoirs qu'ils plaçaient dans l'entreprise déçus. Luc Bourrel, autodidacte, croyait que le monde de l'entreprise lui permettrait d'évoluer en fonction de ses compétences, et citait comme modèle l'homme d'affaires Rupert Murdoch ; mais il s'est vu refuser une promotion en raison de son manque de diplômes.

Luc – Et puis j'ai compris. Enfin comprendre, c'est pas le mot. C'est renifler qu'il faudrait dire. Je reniflais, et ça sentait pas bon. Ça sentait la mauvaise nouvelle.

MC, au public – Et donc la bonne.

Luc – L'école est pas finie, voilà ce que je me disais. L'école sera jamais finie. Faudra toujours qu'à un moment je touche mes limites, et qu'on me renvoie au fond de la classe...

¹ Olivier Neveux, « La domination de l'idéologie, sur *Rumeurs et petits jours* et *La Bonne Nouvelle* », *Théâtre/public* n°224, avril-juin 2017, « Présences du pouvoir », p. 113.

MC – Tu as cru, Luc, que cette foi t’élèverait jusqu’au Ciel de la réussite, et tu t’es cogné à un nuage de verre¹.

L’admiration vouée par Luc à Rupert Murdoch semble d’emblée paradoxale, ce dernier étant loin de correspondre à la figure du *self-made-man* à l’américaine, en laquelle Luc aurait pu se reconnaître. Rupert Murdoch a, en réalité, bâti son empire médiatique sur les bases d’un héritage laissé par son père, déjà important patron de presse. Fondée sur une idole présentant des qualités usurpées, la foi de Luc est, de fait, fragilisée.

Jeanne Legarrel, elle, pensait que l’entreprise assurerait l’égalité entre les hommes et les femmes, à laquelle elle tenait tant ; mais lorsque l’une de ses collègues lui a annoncé être enceinte, Jeanne lui a elle-même conseillé de congeler ses ovocytes ou d’adopter un enfant :

Jeanne – C’est contre moi que je m’énervais. [...] Je pensais parler en progressiste, je parlais en une performeuse libérale. Je pensais parler en femme émancipée, je parlais en homme des bois. Elle avait raison, c’est moi qui étais en prison.

Le texte de François Bégaudeau s’inspire en cela des initiatives prises par les firmes Facebook et Apple, qui, aux Etats-Unis, proposent à leurs salariées de financer tout ou partie d’une procédure de congélation des ovocytes, afin qu’elles puissent se consacrer à leur carrière sans se soucier de la baisse de la fertilité inhérente au temps. Mais le propre cynisme de Jeanne lui apparaît intolérable lorsqu’il est révélé au grand jour ; elle cesse donc de croire aux capacités émancipatrices de l’entreprise.

Le personnage de Marthe Lesavonnier s’est départi de ses illusions plus progressivement :

Marthe – Moi, c’est peu à peu que j’en suis venue à détester ma situation. Et pour les mêmes raisons qui me l’avaient rendue aimable. Comme dans un couple. L’open space, pas de barrière entre nous, rien à cacher, les rapports sains comme du poisson cru, je n’ai plus supporté. Je n’ai plus supporté cette transparence. Cette bienveillance de tous contre tous. Cette liberté de s’autofliquer.

Elle commence alors à détester l’*open space* de son bureau, puis les notions de « transparence » et de « bienveillance », maîtres mots de la société moderne. Elle qui participait de bon cœur à tous les weekends *corporate* et s’adonnait à la course en sac et au *paintball* avec ses collègues, comme en attestent les photographies qui défilent sur l’écran de fond de scène durant son témoignage, en vient à ne plus supporter le fait d’être sans cesse en groupe, et jamais seule.

¹ Le texte de François Bégaudeau étant inédit, cette citation, ainsi que les suivantes, proviennent du dossier « Pièce (dé)montée », disponible en ligne http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pdf/la-bonne-nouvelle_total.pdf

La révélation intervient, pour Madeleine Mercier, lors de la chute de Lehman Brothers, une banque d'investissement dont la faillite survenue en 2008 est l'une des plus emblématiques de la crise bancaire de cette même année. Madeleine s'aperçoit alors que sa foi dans le libéralisme n'est pas plus rationnelle que celle de « tonton Gérard », son oncle communiste vivant dans le déni de l'échec de l'idéologie à laquelle il croit toujours, corps et âme :

Madeleine – Je suis tonton Gérard. [...] J'étais mon oncle communiste. Je me découvrais une faculté de déni équivalente à la sienne. La même obstination à ne pas voir [...] Aussi vrai que tonton Gérard avait avalé les chars de Budapest et Prague au nom de l'avenir meilleur que ces massacres promettaient, j'avais cru que les politiques d'austérité relanceraient le marché.

« Comme tonton Gérard, sous couvert de raison je n'avais cessé de croire¹ », conclut amèrement Madeleine. La mise en parallèle des idéologies communiste et capitaliste opérée dans la pièce tend à indiquer que le contenu de ces idéologies importe peu, bien moins en tout cas que la foi inébranlable que leurs fidèles doivent manifester. Dès lors, si l'adhésion à une idéologie tient davantage de la foi que de la raison, il est possible de la considérer comme une religion.

Enfin, Simon Deneuve a cessé de croire à l'entreprise lorsqu'il a constaté que cette dernière pouvait très bien fonctionner sans lui, et qu'il n'était qu'un rouage parmi d'autres de cette immense machine :

Simon – La mauvaise nouvelle était que je ne servais à rien.

MC – Quelle bonne nouvelle !

Simon – Mon job c'était du flan. Je ne faisais rien. On ne faisait rien. On faisait des réunions. On était des hyperactifs sans activité. On agitait des idées. On brassait de l'air ? Ça tournait sans nous. Ça tournait à vide.

Tous se confient donc à Patrick qui, à son tour, présente son parcours. Patrick était mathématicien. Il a souhaité faire sa vie avec les mathématiques pures, et est devenu économiste afin de « mathématiser le réel² », selon ses propos, en supposant que les individus étaient des « agents rationnels³ », c'est-à-dire qu'ils recherchaient en permanence leur intérêt. En appliquant au réel un modèle mathématique, Patrick espérait remettre le monde en ordre : « avec le temps, chacun se rendrait à la raison⁴ », croyait-il. La conception de l'économie présentée par Patrick est inspirée du modèle des économistes néo-classiques. Toutefois, il a compris que « les agents ne

¹ Notes personnelles.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

sont pas rationnels [et] les intérêts pas strictement économiques¹ ». A posteriori, il considère que cette volonté d'appliquer un modèle mathématique à tous revenait à vouloir « en finir avec l'humain² ».

a.2. Offices obsolètes

Comme toute religion, ce que la pièce décrit indistinctement comme le capitalisme ou le libéralisme possède ses rituels. Marthe se remémore ainsi, présentation PowerPoint à l'appui, une soirée – qui ressemblait fort à une beuverie – lors de laquelle elle et ses collègues avaient fraternisé, tel un acte de communion moderne. Ces jeunes cadres dynamiques disposent également d'un vocabulaire qui leur est propre, présenté durant les différents interludes qui entrecoupent les témoignages des personnages : « On ne dit pas direction, on dit gouvernance³ » ou encore « Nous n'étions pas des employés, mais des collaborateurs⁴ ».

Les anciens cadres maîtrisent également le français :

Simon – Il ne s'agirait pas non plus que le peer coaching bypass le management.
Marthe, pour le plaisir – Peer coaching.
MC – Peer coaching.
Simon – Non, pas trop d'accent.
MC – Peer coaching.
Tous – Oui, c'est mieux.
Jeanne – Avec ça, t'atteins facilement tes midcaps.
Marthe – À condition d'avoir une stratégie buy and build.
Luc – Et de t'appuyer sur la customer experience.
Madeleine – Mais avec un pricing cohérent.
Jeanne – Le jour où t'as un draft à finaliser, si tu drives bien ton pool, tu t'assures un feedback optimum et un super background marketing.
Les autres applaudissent la performance.
Simon s'avance sur le devant de la scène, relevant le défi.
Simon – T'auras beau impacter tous les inputs, si tu te lances dans un team building avec des soft kills homogènes, et sans aucune complémentarité des networks, t'es mort.
Jeanne – T'es dead⁵.

Le langage employé par les personnages est abscons. A cet égard, il est significatif qu'Armelle Talbot ait décidé de consacrer un article du chantier de *théâtre* consacré aux scènes du néo-management à cette question sous forme d'abécédaire⁶. Sandrine Le Pors souligne également que, dans *Le Laveur de visages* (2003) de

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/la-bonne-nouvelle_total.pdf, consulté le 27 juillet 2018.

⁶ <https://www.theatre.com/2016/01/09/abc-du-management-armelle-talbot/>, consulté le 27 juillet 2018.

Fabrice Melquiot, « un ancien *trader* [...] explique qu'il n'utilise plus le même langage depuis qu'il est devenu voleur de voiture¹ ». Une véritable novlangue spécifique au monde de l'entreprise voit ainsi le jour, ce qui met en exergue le passage du capitalisme de l'état d'utopie à celui de dystopie. Mais ce langage, qui se veut très concret, apparaît déconnecté de la réalité, et acquiert ainsi un aspect comique. L'utilisation de ce vocabulaire dans *La Bonne Nouvelle* s'inscrit donc dans la lignée de Ionesco, lorsque celui-ci affirmait, dans *Notes et contre-notes*, vouloir « s'attaquer à un langage périmé, tenter de le tourner en dérision pour en montrer les limites, les insuffisances ; tenter de le faire éclater, car toute langue s'use, se sclérose, se vide² ».

Le caractère énigmatique de ces termes permet enfin de mettre en lumière l'hermétisme du milieu auquel appartiennent les témoins présents sur scène. Olivier Neveux souligne que le spectacle insiste sur la variété des parcours des personnages :

La Bonne Nouvelle fait droit aux contradictions internes à la domination, aux distributions inégalitaires de capital à la production et à l'incorporation de l'idéologie dominante, à la pluralité des parcours, à la diversité des attractions, à la variété des origines, des logiques et des desseins, à leur historicité aussi – au moment du capitalisme qu'elle désigne et qui la constitue. Elle en brise l'homogénéité apparente³.

Pourtant, l'usage d'un vocabulaire réservé aux avertis instaure un moment de communion, dans lequel ces différences sont abolies. Le recours à un même langage codé permet aux cadres de se reconnaître entre eux, et s'avère excluant pour qui ne le maîtrise pas. Cette barrière instaurée par le vocabulaire prouve l'inanité des aspirations méritocratiques revendiquées par le libéralisme.

a.3. *La méritocratie chimérique*

La méritocratie, en effet, est l'un des piliers mis en avant par le culte libéral ; à ce titre, les mécréants du libéralisme y renoncent, comme l'affirme Patrick : « Nous avons cessé de croire. Il n'y aura plus de challenge, il n'y aura plus de mérite, et c'est une bonne nouvelle⁴ ».

¹ Sandrine Le Pors, « Les Dramaturgies de la liste dans le théâtre contemporaine », *art. cit.*, p. 414.

² Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*, *op. cit.*, p. 153.

³ Olivier Neveux, « La domination de l'idéologie, sur *Rumeurs et petits jours* et *La Bonne Nouvelle* », *art. cit.*, p. 115.

⁴ http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/la-bonne-nouvelle_total.pdf, consulté le 27 juillet 2018.

En effet, le texte de François Bégaudeau fait plusieurs fois référence, sans le nommer explicitement, au concept de méritocratie. Si Luc espère être promu grâce à ses compétences, et non grâce à ses diplômes, si Jeanne croit que l'entreprise garantira l'égalité entre les hommes et les femmes, car tous seront jugés selon leurs performances, c'est bien parce que le capitalisme se fonde – ou prétend se fonder – sur la méritocratie, qui suppose que chacun obtienne une position sociale correspondant à ses compétences et aux efforts qu'il a fournis.

Cependant, Jeanne fait preuve de candeur sur ce sujet. L'inégalité salariale entre les hommes et les femmes dans le secteur privé est un fait connu et avéré, tout comme il est notoire que les femmes dirigeantes sont moins nombreuses que les hommes. L'espoir de Jeanne semble donc incongru, voire naïf, tandis que son expérience contredit la prétention à la méritocratie affichée par le monde de l'entreprise.

François Bégaudeau avait déjà, dans un précédent texte, moqué ce qu'il estime être de la naïveté de la part de ceux qui croient en la méritocratie. En effet, dans *La Devise* (2016), un court texte mettant en scène deux conférenciers ayant à charge d'expliquer la devise nationale à des lycéens, le personnage féminin riait ouvertement de son homologue masculin lorsque celui-ci évoquait cette idée de méritocratie :

Homme. - L'école remet tout le monde sur un pied d'égalité, en transcendant les inégalités sociales de départ. Chaque enfant de France, d'où qu'il vienne, est jugé sur ses performances, ses compétences, son travail, en un mot son mérite.

Femme, éclatant de rire. - Très bon ! J'adore ! Oublie pas de le dire cet après-midi, ils seront pétés de rire¹.

Le lien entre les deux spectacles est d'autant plus important que *La Devise* est le neuvième épisode d'une suite de spectacles auquel appartient également *La Bonne Nouvelle*, comme le précise le dossier de présentation de ce dernier spectacle :

La Bonne Nouvelle est le dixième épisode du feuilleton théâtral Pour ou Contre un Monde Meilleur inauguré par le Théâtre de la Tentative à la fin du siècle dernier. Le feuilleton se déploie depuis lors dans une suite de spectacles de forme et de format très différents et se poursuit désormais au Théâtre Dijon Bourgogne. Loin de toute continuité narrative, les épisodes du feuilleton dialoguent d'abord par leurs thématiques communes, et par le regard singulier qu'ils portent sur les imaginaires politiques de notre époque².

La question de la méritocratie est donc l'un des thèmes qui relie les deux spectacles. Mais l'acception actuelle du terme méritocratie est bien différente de celle que lui accordait son inventeur, Michael Young, sociologue britannique. Tout comme

¹ François Bégaudeau, *La Devise*, op. cit., p. 69.

² http://www.tdb-cdn.com/sites/default/files/upload/Saison_16-17/DS/03_-_lbn_16-17_09-11.pdf, p. 12.

la novlangue de l'entreprise, la méritocratie est directement liée à la dystopie. En effet, Michael Young a forgé ce terme dans un roman intitulé *L'Ascension de la méritocratie*, publié en 1958. Selon lui, la méritocratie était un moyen de justifier la domination des élites, en la légitimant par des diplômes et des compétences¹. Ce faisant, la méritocratie devient un rempart contre l'égalité. Plus encore, elle contribue à perpétuer et accroître les inégalités, dans la mesure où, comme l'ont montré Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron dans *Les Héritiers* (1964), les diplômes et les compétences font partie d'un capital culturel dont une part plus ou moins importante est héritée de l'entourage familial de l'individu : considérer que les individus seront égaux dès lors qu'ils disposeront d'un même diplôme, « c'est oublier que l'égalité formelle qu'assure le concours ne fait que transformer le privilège en mérite puisqu'il permet à l'action de l'origine sociale de continuer à s'exercer, mais par des voies plus secrètes² ». Les deux sociologies formulent l'hypothèse, au début de leur ouvrage, que « l'égalité formelle des chances étant réalisée, l'École pourrait mettre toutes les apparences de la légitimité au service de la légitimation des privilèges³ ». Ils concluent, à l'issue de leur étude, que le système scolaire a bien pour résultat de « produire des sujets sélectionnés et hiérarchisés une fois pour toutes et pour toute la vie⁴ ». Cette conclusion amère trouve un écho dans les paroles de la conférencière de *La Devise*, mais également dans *La Bonne Nouvelle*.

Le parcours de Luc représente en effet la concrétisation de la théorie de Bourdieu et Passeron. Luc n'a pas pu suivre d'études supérieures, et n'a donc obtenu aucun diplôme. Il incarne ainsi l'échec de la méritocratie véritable dans la mesure où, du fait de son manque de diplôme, et bien que compétent, il ne parvient pas à occuper le poste qu'il estime mériter au sein de l'entreprise.

Par conséquent, tout mérite doit être relativisé, et le culte de cette méritocratie biaisée doit prendre fin. Toutefois, le vocabulaire employé dans la pièce et la mise en scène de Benoît Lambert suggèrent qu'un nouveau dogme le remplace.

¹ <https://www.franceculture.fr/emissions/le-tour-du-monde-des-idees/aux-origines-de-la-meritocratie>, consulté le 8 août 2017.

² Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, *Les Héritiers. Les étudiants et la culture*, Paris, Minuit, coll. « Le sens commun », 1964, p. 104.

³ *Ibid.*, p. 44.

⁴ *Ibid.*, p. 104.

b. Querelle de chapelles

b.1. Du sacré au profane

Les références à la religion sont, en effet, nombreuses. Le titre de la pièce, *La Bonne Nouvelle*, fait implicitement référence à cet aspect religieux, puisqu'il s'agit de la signification première du terme grec qui signifie « évangile ». La pièce présente ainsi comment les personnages ont reçu la bonne nouvelle, comme l'avaient reçue avant eux leurs prédécesseurs et homonymes chrétiens. Le parallèle avec les évangiles chrétiens est d'autant plus flagrant que les témoignages sont présentés sous la formule récurrente « selon Simon », « selon Luc », « selon Madeleine », *etc.*, ce qui fait directement écho aux quatre évangiles selon Matthieu, Luc, Marc et Jean. Les prénoms bibliques des personnages, Luc, Simon, Marthe, Jeanne et Madeleine mettent en exergue les révélations qu'ils ont tour à tour connues.

Le MC porte lui un prénom populaire, Patrick, contrastant avec la solennité religieuse de ceux des autres personnages, et apparaît ainsi de manière paradoxale comme le messie, voire le gourou, de cette croyance nouvelle. Son patronyme, révélé au cours du spectacle, est Lélou, ce qui souligne le caractère messianique du personnage. En outre, dès le début du spectacle, Patrick s'approprie les mots du pape Jean-Paul II, et reprend la formule utilisée par le souverain pontife dans le discours prononcé à l'occasion de la cérémonie de son intronisation, le 22 octobre 1978, place Saint Pierre, à Rome : « N'ayez pas peur¹ » :

Marthe. – Nous sommes venus vous dire que rien n'est perdu.

Jeanne. – Que le salut est possible. Simon. – Qu'il ne faut plus avoir peur.

Luc. – C'est la peur qui vous tient en laisse.

Madeleine. – La peur qui vous empêche de faire le bon diagnostic et d'en tirer les conséquences radicales.

Marthe. – La peur qui vous empêche de faire le saut.

Maître de Cérémonie. – Alors à vous, transis de peur, nous sommes venus dire : N'AYEZ PLUS PEUR !

Les cinq ont repris en chœur²

Une scène d'interaction factice avec le public contribue également à filer la métaphore religieuse, puisque le faux spectateur interrogeant Patrick se nomme Gabriel, faisant ainsi directement écho à l'ange chargé de l'Annonciation.

Clothilde Naudeau dans son mémoire consacré au témoignage des anonymes dans les talk-shows, a souligné la parenté entre « confession catholique¹ » et

¹ <http://www.ina.fr/video/I16208484>, consulté le 27 août 2018.

² http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/la-bonne-nouvelle_total.pdf

« confession cathodique² ». Elle explique que « la confession religieuse procède en deux temps : tout d’abord l’exposé des circonstances de la faute puis l’absolution³ ». Les récits des témoins qui s’expriment dans *La Bonne Nouvelle* suivent ce déroulement, dans la mesure où chacun raconte d’abord son parcours, puis le moment où il a cessé de croire. Ainsi, Simon adopte une position de repentance : après avoir livré son témoignage, il baisse la tête et les épaules, tout en serrant les jambes et en posant les mains sur ses genoux, tel un enfant pris en faute. Clothilde Naudeau ajoute que « la confession religieuse est en outre une introspection personnelle, elle relève de la capacité de recul critique sur ses propres erreurs⁴ », ce qui achève d’établir un parallèle entre le dispositif utilisé dans le spectacle et la confession religieuse.

Cependant, l’effet que pourraient produire ces multiples références religieuses est nuancé par l’introduction dans le spectacle de références à d’autres domaines plus terre-à-terre. En effet, si aucun apôtre ne se prénomme Patrick, il existe néanmoins un Saint dénommé Patrick ; mais l’évocation de ce dernier est davantage synonyme de beuverie que de sacré, puisque la Saint Patrick désigne une fête irlandaise durant laquelle les boissons alcoolisées coulent à flots. Le choix d’appeler le MC Patrick, et de faire ainsi implicitement référence à cette fête et à son aspect trivial, participe d’un mécanisme de rabaissement du sacré, caractéristique du réalisme grotesque théorisé par Bakhtine.

En outre, le rabaissement, dans *La Bonne Nouvelle*, est également d’ordre social. En effet, il est peu courant que les émissions de témoignage télévisuelles accueillent des personnes issues des classes supérieures de la population. Clothilde Naudeau explique que « le talk-show n’entend pas mettre en scène la vie des invités, ni résoudre leurs problèmes. Le témoignage gratuit, éclairant, illustratif d’un thème donné y est valorisé. Officiellement la présence des invités est uniquement justifiée par leur expérience commune et leur volonté de l’évoquer publiquement⁵ ». Elle insiste sur « la prédominance de l’homme ordinaire, du citoyen anonyme par rapport à

¹ Clothilde Naudeau, *Le Témoignage des anonymes dans les talk-shows*, mémoire sous la direction de Serge Regourd, Institut d’Etudes Politiques de Toulouse, 2008, p. 77.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 8.

l'expert¹ ». Nombre d'entre elles se targuent de donner la parole à une catégorie de la population d'ordinaire exclue de l'exposition médiatique.

Clothilde Naudeau utilise le terme de « profane » pour décrire les témoins convoqués par ces émissions :

Le profane est tout ce qui n'est pas sacré, tout ce qui n'appartient pas au groupe initiatique. De l'étymologie latine (*pro/fanum* : qui est devant le lieu sacré, c'est-à-dire extérieur au culte donc impie) est dérivée la seconde acception : le profane est celui qui est extérieur à un certain cercle de connaissance, qui n'est pas initié².

Faire de cadres des témoins de talk-show revient donc à les priver de leur expertise, et à les reléguer au rang de Français moyens. En choisissant de faire témoigner, sur le plateau d'un théâtre, mais dans un décor télévisé, d'anciens cadres, Benoît Lambert les ramène à cette condition sociale : l'émancipation du monde de l'entreprise et de la culture du libéralisme se paye du prix de ce déclassement.

Ce rabaissement a également pour conséquence de faire disparaître tout antagonisme de classe par un double mouvement : convoquer d'anciens cadres d'entreprise sur un plateau de télévision permet, d'une part, de les humaniser ; tourner en dérision ces mêmes cadres et leurs turpitudes revient, d'autre part, à les ridiculiser. Or, il est absurde de combattre un ennemi ridicule. Cet armistice est nécessaire à l'éclosion du rire ; mais le rabaissement des cadres est surtout indispensable à l'avènement de nouvelles idoles.

b.2. L'avènement du culte du spectacle

La forme du spectacle tranche également nettement avec les nombreuses références religieuses disséminées dans le texte. Patrick introduit en effet le thème de l'émission avant que les différents témoins n'entrent sur le plateau à la manière d'un présentateur de télévision : « On est les petites brebis d'un immense troupeau égaré. Comme vous, ils se sont mépris sur la cause de nos maux. Et puis ils ont vu la lumière, et ils ont cessé de croire³ » explique-t-il, en s'adressant directement au public, en tenant une liasse de fiches en papier, floquées du logo de *La Bonne Nouvelle*. Sa posture rappelle ainsi autant celle d'un prédicateur qui tiendrait une Bible à la main que celle d'un animateur de télévision, comme Jean-Luc Delarue.

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 9.

³ http://crdp.ac-paris.fr/piece-demontee/pdf/la-bonne-nouvelle_total.pdf

Les témoins entrent alors sur le plateau, et prennent place sur des tabourets hauts alignés sur le devant de la scène, afin de raconter leur histoire, tandis qu'un générique défile sur l'écran de fond de scène, affichant les noms des personnages :

Générique des Sept Mercenaires. Pendant que leurs noms se succèdent sur l'écran, casting du soir (Luc Bourrel, Simon Deneuve, Marthe Lesavonnier, Jeanne Legarrec, Madeleine Mercier, ordre à déterminer), les cinq font leur entrée et se disposent en ligne à l'avant-scène¹.

Les tenues de ces personnages permettent d'emblée de les considérer comme des cadres. Simon et Luc portent des costumes, Jeanne, Marthe et Madeleine des tailleurs. Tous sont vêtus de couleurs sobres – noir, gris, blanc. Seul Luc arbore un costume bleu, ce qui permet de souligner l'originalité de son parcours d'autodidacte. L'apparence de Patrick tranche avec celle des témoins qu'il écoute : les cheveux en bataille, affichant une barbe négligée, il porte un t-shirt d'un jaune criard, bien visible sous une veste de costume noire laissée ouverte.

La scène est donc pensée pour concrétiser le changement de paradigme qu'ont vécu les anciens cadres dirigeants, et le décor évolue en conséquence. Tandis que le plateau est quasiment nu lorsque débute le spectacle, il se charge de ballons de baudruche et de confettis au cours de la pièce. Le critique Jean-Pierre Thibaudat décrit ainsi le spectacle :

C'est une émission de télé-réalité avec confessionnal collectif, pleine de rythme et de rebondissements, enregistrée en public et en direct dans une salle de théâtre, animée par un individu – mi Michel Field (au temps où il était encore un animateur à l'écoute des êtres humains), mi Hanouna rivé sur l'audimat (et prêt à toutes les bassesses pour se maintenir au top) en ligne directe via des oreillettes avec Sophie Davant et Mireille Dumas².

Olivier Neveux souligne également cet aspect ironiquement racoleur du spectacle : « les formes et les codes sont ceux du show, de ses adresses, de sa vulgarité – mais aussi de sa science du spectacle et de son rythme³ ».

Ce passage de l'austérité à l'exubérance est également manifeste des intermèdes musicaux qui ponctuent le spectacle, au cours desquels les comédiens entament un karaoké. L'irruption soudaine de moments musicaux dans les comédies contemporaines a été analysée par Mireille Losco-Lena, dans *Rien n'est plus drôle que le malheur*, comme un marqueur de renouvellement de la vivacité théâtrale :

Plusieurs auteurs dramatiques français se tournent en effet vers la comédie musicale, ou plus exactement vers la comédie avec chansons. Il semble que cette multiplication de pièces et de

¹ *Id.*

² <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/111116/la-bonne-nouvelle-de-francois-begaudeau-et-benoit-lambert-recadre-les-cadres>

³ Olivier Neveux, « La domination de l'idéologie, sur *Rumeurs et petits jours* et *La Bonne Nouvelle* », *art. cit.*, p. 113.

spectacles où la fable est désintégrée par l'irruption de la parole chantée, traduit la quête d'une réinvention contemporaine de la comédie. On pourra faire l'hypothèse que les chansons y visent moins à provoquer et [...] « dénoncer », comme le voulait Brecht, qu'à contester le triomphe anxigène du corps « prêt à » et à renouer avec un corps vivant et créateur [...] Les comédies traversées de chansons, qui se jouent dans l'espace contemporain, réactivent, et peut-être redécouvrent, l'énergie du jeu fondamentale dans tout art théâtral comique. Elles cherchent à éprouver le pouvoir toujours vivant qu'a le comique de contester les corps clos ou les corps-marchandises. Elles portent en elles une conscience de la précarité théâtrale qui s'oppose au spectaculaire du produit fini – de la grande comédie musicale à succès. Elles ne sont pas du « théâtre total », où musique et danse viennent compléter l'édifice dramaturgique, mais du théâtre ramené, par le jeu musical et dansé, à sa belle humilité artisanale¹.

Pourtant, dans *La Bonne Nouvelle*, la spontanéité de ces intermèdes musicaux est limitée par le format du karaoké, qui n'exige pas de créativité. Ces séquences mettent donc en avant, a contrario, les contraintes qui accompagnent l'avènement du culte du spectacle, auquel chacun doit désormais prendre part, quelle que soit son envie.

Le contenu du dogme importe peu, du moment que le prêcheur a ses ouailles, pour reprendre un terme utilisé par Patrick. Auparavant fervents défenseurs du libéralisme économique, tous sont, selon le terme employé par Olivier Neveux, des « repentis² », illustrant ainsi ce qu'affirmait Gilles Lipovetsky lorsqu'il écrivait, en 1983, que « le culte du self-made-man et de l'enrichissement comme signe de progrès individuel et social est fini, désormais la “réussite” n'a plus qu'une signification psychologique³ ». Ils semblent avoir délaissé un dogme pour un autre :

Le « turn-over », la déstabilisation a investi le sacré au même titre que le travail ou la mode : quelque temps chrétien, quelques mois bouddhiste, quelques années disciple de Krishna ou de Maharaj Ji. Le renouveau spirituel ne vient pas d'une absence tragique de sens, n'est pas une résistance à la domination technocratique, il est porté par l'individualisme post-moderne en reproduisant la logique flottante. L'attraction du religieux est inséparable de la désubstantialisation narcissique, de l'individu flexible en quête de lui-même, sans balisage ni certitude – fût-ce dans la puissance de la science –, elle n'est pas d'autre ordre que les engouements éphémères, mais néanmoins puissants pour telle ou telle technique relationnelle, diététique ou sportive⁴.

Matthew B. Crawford a également souligné la parenté qui existe désormais entre les techniques managériales et les guides de développement personnel :

Le manager [...] est constamment invité à manifester sa profonde sollicitude personnelle à l'égard de ses subordonnés (*to care*) et à leur faire miroiter la possibilité d'une expérience de

¹ Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, op. cit., p. 193-194.

² Olivier Neveux, « La domination de l'idéologie, sur *Rumeurs et petits jours* et *La Bonne Nouvelle* », art. cit., p. 113.

³ Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide*, op. cit., p. 97.

⁴ *Ibid.*, p. 170.

transformation personnelle. Il n'est plus un patron, mais un mélange de thérapeute et de gourou¹.

A la fois thérapeute, gourou et présentateur télévisé, Patrick est l'incarnation satirique de ce nouveau type de manager. Toutefois, comme le souligne Christopher Lasch dans *La Culture du narcissisme*, « l'idéologie du développement personnel, optimiste à première vue, irradie résignation et désespoir profond. Ont foi en elle ceux qui ne croient en rien² ».

Si Benoît Lambert concède, dans un entretien avec Charles Courtois-Pasteur³, que « cette histoire de “crise de foi” des dominants, c'est une ruse dramaturgique, et c'est aussi un bon ressort de comédie⁴ », et si le texte et la mise en scène ne laissent guère de doutes quant à la volonté des artistes de traiter leur thème sur le mode comique, il semble néanmoins intéressant de souligner la proximité des révélations qui se manifestent aux personnages de *La Bonne Nouvelle* avec un phénomène que Pascal Chabot, dans *Global burn-out*, considère comme l'ancêtre du syndrome d'épuisement professionnel, à savoir l'acédie : « L'acédie fut pour l'Eglise ce que le burn-out est au monde de l'entreprise : un affect redouté qui touche l'individu, mais qui sape aussi la foi dans le système, ce qui explique qu'il soit pris au sérieux⁵ ». Bien que le terme ne soit pas employé dans le texte, ce qui permet de préserver la tonalité comique du spectacle, les repentis qui témoignent dans *La Bonne Nouvelle* ont frôlé le burn-out. L'aveu de Simon, qui explique avoir cessé de croire en l'entreprise en comprenant qu'il ne lui était pas indispensable, revient à exprimer son besoin de reconnaissance inassouvi. Le témoignage de Marthe, qui subitement « ne voulai[t] plus que [s]on travail soit fun [...] que [son] travail soit épanouissant⁶ », révèle que son emploi ne comblait pas ses véritables attentes.

Il apparaît ainsi que l'entreprise a failli à ses missions, et n'a pas permis à ses collaborateurs de trouver l'épanouissement promis. Le monde du travail a également échoué à créer du lien social. Mais, au contraire, ce lien semble se recréer lorsque les individus cessent de se consacrer à leur travail. En effet, la question du lien social est

¹ Matthew B. Crawford, *Eloge du carburateur*, op. cit., p. 147-148.

² Christopher Lasch, *La Culture du narcissisme*, op. cit., p. 84.

³ Charles Courtois-Pasteur est un personnage créé par Emmanuel Vérité, le comédien incarnant Simon Deneuille dans *La Bonne Nouvelle*, et Benoît Lambert.

⁴ Benoît Lambert, entretien avec Charles Courtois-Pasteur, feuille de salle du spectacle.

⁵ Pascal Chabot, *Global burn-out*, op. cit., p. 33.

⁶ Notes personnelles.

au centre de *La Bonne Nouvelle*. Les repentis du libéralisme forment une véritable communauté – le site internet auquel Patrick invite les spectateurs à se connecter s'appelle « *labonnenouvelle.community*¹ ». Durant le spectacle, les témoins écoutent les récits de leurs voisins. Ils s'entraident et s'encouragent. Ils témoignent collectivement, ce qui a pour conséquence l'instauration d'un nouveau réseau de solidarités, fondé sur l'émancipation de la structure entrepreneuriale. La pièce tend à montrer qu'il est utopique d'attendre de l'organisation du travail capitaliste qu'elle se préoccupe de ses salariés, en dépit des slogans affirmant l'inverse et de l'explosion des postes de « responsable du bonheur² » dans les entreprises, et interroge le travail en tant que valeur.

b.3. L'impossible mécréance

Mais, paradoxalement, et de manière récurrente, l'idole travail déchu laisse place à de nouvelles mystifications. Si, dans *Soyez vous-même*, la candidate ne survit pas à la démystification du travail, dans *La Bonne Nouvelle*, la démystification du travail devient elle-même un culte, pourvu d'un messie et de ses apôtres. Le procédé est semblable à celui mis en place par Dennis Kelly dans *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas*. Dans ce texte, le rôle du messie est tenu par « A. : une femme d'une quarantaine d'années³ ». Celle-ci explique au personnage principal, Gorge, faire partie d'une « société secrète⁴ », dans une scène digne de l'Annonciation :

Maintenant je vais faire vite parce que je n'ai plus que deux minutes et vingt-trois secondes. L'existence n'est pas ce que vous avez cru qu'elle était jusqu'à présent. Elle n'est pas juste, elle n'est pas gentille, elle n'est pas... La majorité de l'univers est si froide qu'elle gèlerait l'eau qui se trouve dans vos yeux en un instant. Le reste... Des grosses boules de feu entourées de grumeaux de matière.

La matière s'en fout. La plupart du monde ignore tout ça, ils croient en Dieu ou papa ou Marx ou la main invisible du marché ou l'honnêteté ou le bien. Ils nagent à travers la vie, les yeux fermés, se faisant bouffer le menton, se faisant baiser à tour de bras.

Il est comme ça. Toi, tu es comme ça.

Mais une petite, minuscule, poignée d'entre nous, une fraction infime, appelons ça la résistance, soyons romantique, une fraction minuscule de la population sait ce qu'est la vraie nature de la vie. Ils sont riches et puissants et possèdent tout parce qu'ils feront n'importe quoi. Le reste du monde est du bétail à leurs yeux, des animaux qu'on doit parquer, et parfois chasser. Nous sommes une société secrète. Nous n'avons pas de poignées de mains, nous n'avons pas de réunions, nous ne mettons pas de costumes ridicules les soirs de pleine lune, mais nous existons,

¹ Notes personnelles.

² <http://www.lefigaro.fr/societes/2016/03/24/20005-20160324ARTFIG00004-responsable-du-bonheur-ce-poste-atypique-qui-emerge-dans-les-entreprises.php>, consulté le 24 mars 2016.

³ Dennis Kelly, *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas*, op. cit., p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 45.

et nous nous connaissons, et quand nous nous rencontrons, nous sourions, et nous nous disons les uns aux autres « Regardez ces idiots. Regardez ces crétins. Pourquoi sont-ils si bêtes ? Pourquoi ils ne prennent pas ce qu'ils veulent vraiment, comme nous¹ ? »

Ce monologue est construit comme une véritable révélation. Après avoir balayé les anciennes croyances de Gorge, A. lui révèle l'existence d'une « société secrète » – une idée déjà évoquée dans *Monkey Money* de Carole Thibaut² –, dont les membres, prêts à tout pour parvenir à leur fin, correspondent au stéréotype du cynique contemporain. Ce personnage, vêtu de cuir noir dans la mise en scène de la pièce créée par Maïa Sandoz, apparaît ainsi comme une version satanique de l'ange Gabriel.

Toutefois, l'ironie à l'œuvre dans *La Bonne Nouvelle* est une ironie cynique, à la différence de celle à laquelle recourt Dennis Kelly. Dans *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas*, ce dernier met en scène une ironie morale, qui s'appuie sur la trajectoire tragique du personnage principal. Gorge Mastromas adhère aux percepts énoncés par A. En cela, il est encore, à sa manière, un croyant, car il croit en ses propres mensonges. Néanmoins, sa destinée est tragique car il croit à des principes immoraux, au contraire des personnages de *La Bonne Nouvelle* qui, eux, ont cessé de croire en ces principes immoraux pour adhérer à d'autres valeurs. Tandis que l'ironie développée par Dennis Kelly porte sur l'absence de moralité de Gorge, celle que François Bégaudeau et Benoit Lambert mettent en œuvre concerne le fait même de croire. En moquant les crédules, *La Bonne Nouvelle* donne donc à voir une ironie cynique, qui laisse entendre que toute croyance, et donc, tout espoir, sont vains, car de nouvelles idoles remplacent presque instantanément les précédentes, dès lors que celles-ci sont déboulonnées. Comme l'écrit Olivier Neveux, « il ne semble pas exister d'échappatoire à la croyance³ » :

La connivence établie avec ces parcours se heurte à cette sempiternelle attraction religieuse, prosélyte et missionnaire, exaltée. Il n'y a rien d'autre que de la foi, seul se modifie son objet. Ils ne sont pas affranchis des illusions, ils les ont troquées pour d'autres – dont le spectateur ne saura pas grand-chose⁴.

¹ *Id.*

² K. explique en effet au Jeune Directeur : « Nous sommes une centaine, nous représentons la moitié du capital de ce pays, et personne ne nous connaît vraiment. Pas de publicité, peu de presse, pas de scandale. Nous engraissons en secret. Tout nous profite. Nous avalons et digérons tout, oh mais si discrètement, comme les gens bien élevés que nous sommes », Carole Thibaut, *Monkey Money*, *op. cit.*, p. 49.

³ Olivier Neveux, « La domination de l'idéologie, sur *Rumeurs et petits jours* et *La Bonne Nouvelle* », *art. cit.*, p. 117.

⁴ *Id.*

L'ironie échoue ainsi à critiquer la crédulité, car la pièce ne développe aucune alternative à la croyance. Bérénice Hamidi-Kim explique, dans *Les Cités du théâtre politique*, que « l'ironie peut être définie comme le décalage entre ce qu'on dit et ce qu'on veut dire, ce qui suppose que le mode d'énonciation soit porteur d'éléments qui incitent à mettre à distance le contenu de l'énoncé, jusqu'à le dénoncer¹ » :

Au théâtre, où ce qui est dit est porté soit par un personnage, soit par un narrateur, soit par une voix auctoriale qui s'affiche comme telle, le sens implicite renvoie toujours, directement ou non, à cette dernière. L'ironie constitue un outil possible de la critique, mais il est nécessaire pour cela qu'elle soit « stable », c'est-à-dire que ce que l'auteur veut dire soit ce qu'il pense réellement, autrement dit qu'elle fonctionne comme outil d'argumentation permettant d'affirmer une thèse. L'ironie fonctionne comme un discours codé qui donne à voir un monde codé, à déchiffrer, et le mouvement d'éloignement qui le fait regarder depuis une position d'étrangeté ne constitue que la première étape d'un processus qui vise à s'en rapprocher ensuite, afin de se l'approprier et éventuellement de le transformer. Pour qu'elle revête une fonction critique, il importe, en outre, que le récepteur saisisse cette ironie, se fasse complice de l'auteur, comprenne le sens implicite et y adhère, au lieu d'en rester au sens explicite²

Elle conclut que « la portée critique de l'ironie s'avère toujours problématique dans le théâtre postpolitique, au point qu'il conviendrait de parler d'ironie cynique et non plus critique³ ». La notion d'ironie cynique interroge donc la possibilité d'une portée subversive d'un tel rire.

¹ Bérénice Hamidi-Kim, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989, op. cit.*, p. 134.

² *Id.*

³ *Ibid.*, p. 136.

Chapitre 3.

La dérision cynique et son mordant

Peter Sloterdijk, dans sa *Critique de la raison cynique*, exprime sa crainte quant à l'affaiblissement du pouvoir de la subversion cynique. En effet, selon lui, la subversion s'est coupée du rire ; par conséquent, elle est réduite à l'impuissance :

La critique moderne de l'idéologie s'est, – et c'est là notre thèse – funestement détachée des puissantes traditions du rire du savoir satirique qui plongent leurs racines philosophiques dans le kynisme antique. La critique moderne de l'idéologie porte la perruque du sérieux, et met le costume-cravate même dans le marxisme et surtout dans la psychanalyse, pour permettre à la respectabilité bourgeoise de continuer à exister. Elle s'est dépouillée de son essence critique pour conquérir sa place dans les livres comme « théorie ». Elle a abandonné la forme vive d'une polémique brûlante pour se replier sur les positions d'une guerre froide des consciences¹.

Le pouvoir de la subversion serait donc, selon le philosophe, dépendant de sa capacité à user du rire. Mais, dès lors que le rire est utilisé comme une arme, il peut faire des dégâts. Le maniement du rire est donc un exercice périlleux pour celui qui l'utilise, car il peut se retourner contre lui.

1. Théâtre contemporain et autodérision

Si le monde du travail constitue un domaine particulièrement propice à l'ironie cynique, celle-ci se manifeste également dans la vision qu'offre le théâtre contemporain de lui-même. C'est peut-être à son propre égard que le théâtre fait preuve de l'ironie la plus mordante. Gilles Lipovetsky s'étonnait déjà en 1983 de « cette attitude socialement nouvelle qui consiste à réproucher le rire aux dépens d'autrui. L'autre cesse d'être la cible privilégiée des sarcasmes, on rit beaucoup moins des vices et des défauts d'autrui² ». Il remarque, en outre, que « le développement généralisé du code humoristique³ » a trouvé un terrain particulièrement propice dans le domaine de l'art :

L'art, devant en cela toutes les autres productions, a intégré depuis longtemps l'humour comme une de ses dimensions constitutives : impossible d'évacuer en effet la charge et l'orientation humoristique des œuvres, avec Duchamp, l'anti-art, les surréalistes, le théâtre de l'absurde, le pop art, etc. Mais le phénomène ne peut même plus être circonscrit à la production expresse des signes humoristiques, fût-ce au niveau d'une production de masse ; le phénomène

¹ Peter Sloterdijk, *Critique de la raison cynique*, *op. cit.*, p. 40-41.

² Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide*, *op. cit.*, p. 206.

³ *Ibid.*, p. 194.

désigne simultanément le devenir inéluctable de toutes nos significations et valeurs, du sexe à autrui, de la culture au politique, et ce, malgré nous. L'incroyance post-moderne, le néo-nihilisme qui prend corps n'est ni athée ni mortifère, il est désormais humoristique¹.

Mais avant même Duchamp, le théâtre a intégré cette dimension humoristique, et s'est moqué de lui-même. La scène de théâtre dans le théâtre figurant dans *La Mouette* de Tchekhov est, à ce titre, exemplaire. Lorsque Konstantin présente sa création à sa mère Irina ainsi qu'à d'autres invités, les rires fusent devant cette œuvre qui se veut symboliste et dont l'avant-gardisme confine, selon son public, au ridicule. Dans la mesure où *La Mouette* est l'une des pièces de Tchekhov les plus jouées à l'époque contemporaine, cette scène a été adaptée de nombreuses fois, et a donné lieu à autant de caricatures du théâtre contemporain.

Ainsi, dans la version dirigée par Thomas Ostermeier, Konstantin est, dans la pièce que lui-même met en scène, à demi nu, et recouvert d'hémoglobine. Une carcasse de bouc écorchée est accrochée aux cintres, référence grotesque à l'étymologie du terme « tragédie ». Cette séquence reprend des lieux communs du théâtre contemporain, et semble caricaturer certaines mises en scène de Romeo Castellucci. Mais Thomas Ostermeier se moque aussi de lui-même, et de ses propres marottes de metteur en scène, notamment lorsque, dans le prologue qu'il ajoute au texte de Tchekhov, il évoque les acteurs dénudés qui évoluent sur les scènes contemporaines.

La capacité de certains artistes à tourner en dérision le travail de leurs collègues se vérifie également dans *Trafic*, de Yoann Thommerel, lorsque l'auteur fait référence à un dénommé « René-Paul Molle² ». Midch invite en effet son ami Fanch à « [se] peroxyder la tignasse comme René-Paul Molle³ ». Le narrateur présente ainsi le personnage et son œuvre :

Il y a bien trois ans maintenant, un type avec qui Midch et Fanch vidaient des bières de temps à autre leur avait recommandé un spectacle de René-Paul Molle, un théâtre très provocateur, comme on en voit trop rarement. Alors ils avaient acheté des places pour voir, après tout ils étaient peut-être en train de passer à côté d'un renouveau avant-gardiste qui révolutionnait quelque chose dans leur dos. Ils avaient l'un comme l'autre regardé avec beaucoup de perplexité le travail de ce metteur en scène qui jouait nu dans sa propre pièce, au milieu d'autres hommes

¹ *Ibid.*, p. 195.

² Yoann Thommerel, *Trafic*, *op. cit.*, p. 18.

³ *Id.*

nus, tous gesticulant sur un sol imitant le ciment, au milieu d'un décor post-industriel désolant, lâchant parfois quelques mots¹.

Yoann Thommerel aligne volontairement les clichés souvent associés au théâtre contemporain : nudité, mutisme, plateau vide. Sa description se veut plus vraie que nature². Aussi l'auteur n'hésite-t-il pas à moquer non seulement les artistes, mais également les spectateurs de ce type de spectacle, dont certains se trouvent probablement dans la salle :

A la fin du spectacle, ils étaient restés parmi les gens qui se retrouvaient dans le bar du théâtre pour donner leur avis sur ce qu'ils venaient de voir. Une femme élégante d'une cinquantaine d'années, avec une robe noire et un collier de grosses perles vertes, parlait très fort et ne tarissait pas d'éloges sur la pièce de René-Paul Molle. Elle répétait qu'un artiste qui prenait de tels risques et bousculait comme lui tous les codes établis avait un vrai pouvoir subversif dans une société réactionnaire comme la nôtre. Elle avait parlé de démarche authentiquement PUNK, allant jusqu'à dire que René-Paul Molle était le Iggy Pop de la création théâtrale contemporaine. Le rapprochement avait sidéré Midch et Fanch, qui n'avaient pas osé prendre la parole pour s'interposer et dire ce qu'ils pensaient de telles aberrations³.

Une scène du spectacle *Timon/Titus* permet encore de mettre en évidence la manière dont la dérision peut désormais s'appliquer à toutes les thématiques. Milos rejoint Camille-Clément et Léonard sur scène, alors que ces derniers se sont entretenus. La parole de Milos se mêle avec celle du comédien qui l'incarne, Tom Linton, lorsqu'il commence à raconter « [s]on passage préféré, de *Titus Andronicus*, [s]a pièce préférée » :

Quand Aaron a fui la cité pour cacher l'enfant illégitime, il tombe sur les troupes de Lucius, en route vers Rome. Lucius le menace de le tuer, lui et son bâtard. Aaron le convainc de ne pas le faire, et en échange, il lui dévoile toutes les infamies commises sur le clan des Andronicus, et quand Aaron a terminé, Lucius lui demande : « Après tous ces actes odieux, n'as-tu pas un regret ? » Et là, Aaron lui répond « Si. Le regret de n'en avoir pas fait dix mille de plus. Même à cet instant, je maudis les jours – et je ne maudis là que peu de jours – où je n'ai pas commis des horreurs⁴... ».

Progressivement, la scène glisse du mode épique au mode tragique, du discours indirect au discours direct. En effet, Milos commence par raconter la scène de la pièce de Shakespeare, en manipulant comme des marionnettes les têtes de Camille-Clément et Léonard, pour rejouer le dialogue entre Aaron et Lucius.

¹ *Ibid.*, p. 19.

² La description physique qu'effectue Yoann Thommerel de René-Paul Molle, qui « avait tout fait pour ressembler physiquement à "l'Iguane" (cheveux décolorés et donnant l'impression d'avoir été coupés au sécateur, contour des yeux barbouillé au khôl, etc.), avec de vrais résultats d'ailleurs, mais la comparaison devait s'arrêter là », (*ibid.*, p. 20) semble faire référence à l'artiste et metteur en scène Yves-Noël Genod. Le prénom composé de l'artiste imaginé par Yoann Thommerel fournit un indice supplémentaire sur l'identité de celui qui l'a, vraisemblablement, inspiré.

³ *Ibid.*, p. 19-20.

⁴ Captation du spectacle.

Tandis que Milos parle, une musique commence à être diffusée, et son volume augmente au fur et à mesure que la tirade du comédien gagne en intensité. Il lâche alors les têtes de Camille-Clément, dont les corps inertes tombent lourdement sur le sol, et s'avance sur le devant de la scène, s'appropriant ainsi le rôle d'Aaron. Tout en déclamant la tirade du Maure, Milos se dévêt peu à peu. Il ôte sa chemise, puis son pantalon, et enfin un faux ventre que le comédien portait depuis le début du spectacle, donnant ainsi à Milos une silhouette bedonnante :

... Comme tuer un homme ou machiner sa mort. Commettre un viol, ou comploter dans ce but. Brouiller à mort deux amis proches. Faire se précipiter dans un ravin le bétail des pauvres. Mettre le feu aux branches et aux meules de foin la nuit, et convaincre les propriétaires de venir l'éteindre de leurs larmes. Souvent je suis allé déterrer des cadavres pour les laisser debout, devant la porte de leurs plus chers amis, quand leur deuil était presque fini. Et sur leur peau, comme sur l'écorce d'un arbre, j'ai gravé avec mon couteau en lettres romaines, « Que votre chagrin ne meure jamais, quoi que je sois mort ! ». Oui, j'ai fait mille choses effroyables, aussi tranquillement qu'on tuerait une mouche. Et rien ne me navre le cœur que de ne pouvoir en faire dix mille de plus ! Si, dans toute ma vie, j'ai fait une bonne action, je m'en repens, du fond de l'âme¹.

L'acteur termine sa tirade en hurlant, en caleçon, les mains levées au ciel. La lumière se rallume alors brusquement, et un coup de sonnette donné par Marie met fin à la scène. Les autres comédiens félicitent alors chaleureusement leur camarade : « Merci, merci Tom. Merci beaucoup Tom, c'était très instructif. Je pense que nous pouvons rebondir sur la question, "l'homme est-il mauvais par nature²." ».

Dans cette scène, le discours d'Aaron est d'abord mis à distance, du fait du discours indirect. Toutefois, cette distance semble s'abolir tandis que la scène se déroule, puisque Tom Linton incarne Aaron, après avoir rapporté ses paroles. La musique accompagnant la séquence contribue à renforcer cette impression. Grâce au caractère à la fois dramatique, grandiloquent et vibrant du fond sonore, la distance entre le spectateur et ce qu'il advient sur scène se réduit.

Pourtant, les propos tenus par Aaron sont choquants. D'une part, ils confirment, comme le remarque François Lecercle dans un article intitulé « Violence, justice et politique dans *Titus Andronicus* », « le personnage dans son rôle de traître, de paria et d'incarnation du mal³ ». D'autre part, ils prennent « le contrepied du

¹ *Id.*

² *Id.*

³ François Lecercle, « Violence, justice et politique dans *Titus Andronicus* » : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue2/LECERCLE_3.pdf, consulté le 27 février 2017.

discours attendu du condamné¹ ». En effet, il est d'usage que celui-ci se repente de ses péchés après avoir été condamné. François Lecercle explique les différentes fonctions de cette scène :

Pour le spectateur élisabéthain, la tirade d'Aaron [...] produit des effets contradictoires et troublants. Le principal est un effet de réel, puisqu'elle évoque brutalement les exécutions contemporaines, dont une bonne partie des spectateurs londoniens ont dû être témoins².

François Lecercle insiste cependant sur le caractère scandaleux de cette tirade :

Mais l'effet principal est sans doute de scandale, puisque cette proclamation blasphématoire n'inverse pas seulement le stéréotype judiciaire, elle va contre tous les principes de la bonne mort chrétienne : au lieu de demander pardon de ses péchés, Aaron se repent d'une seule bonne action qu'il aurait pu faire en sa vie. Ce n'est pas avec Dieu qu'il se met en règle, mais avec l'enfer. Celui qui, en protégeant sa progéniture, vient de démontrer des vertus paternelles bien supérieures à celles de Titus, confirme donc brutalement sa vocation satanique en revendiquant hautement sa damnation³.

Bien que le blasphème ait perdu de sa portée subversive aux yeux du public du XXI^e siècle, la tirade d'Aaron demeure un affront à la morale. De ce fait, elle devrait faire d'Aaron le cynique un ennemi commun, contre qui les spectateurs pourraient se fédérer :

Cette tirade infernale a aussi la vertu de justifier la sentence : ce n'est pas seulement l'intérêt familial des Andronici qui réclame la mort du dernier ennemi, c'est aussi l'intérêt public qui exige que soit éliminé un être si malfaisant. En défiant le pouvoir, Aaron le conforte, puisqu'il démontre à quel point sa condamnation est justifiée. Le dernier procès est donc le dénouement légitime d'une revenge tragedy: l'ère de la vengeance se clôt sur une décision de justice qui ouvre une ère nouvelle en faisant converger tous les intérêts⁴.

Mais la mise en scène du spectacle Timon/Titus perturbe ce processus. En effet, la tirade d'Aaron est isolée – il s'agit de l'unique extrait de *Titus Andronicus* joué fidèlement sur scène. Ainsi, lorsqu'elle n'est pas précédée des méfaits d'Aaron, la sentence prononcée à son encontre par Lucius ne trouve pas de justification. Or, Milos ne fait qu'évoquer « toutes les infamies commises sur le clan des Andronicus » par Aaron, sans détailler ces actes. La malfaisance d'Aaron est donc abordée de manière très laconique, et demeure ainsi très abstraite sur scène.

En outre, le fait que Milos se déshabille tout en déclamant cette tirade contribue à décrédibiliser ses propos. Un scélérat ne provoque guère d'effroi lorsqu'il est en sous-vêtements. Après cette scène, Tom Linton justifie le comportement d'Aaron en mettant en avant le déterminisme social dont le Maure serait victime :

¹ *Id.*

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ *Id.*

- Mais non, pardon, c'est pas un psychopathe. Je pense que tu n'as rien compris Baptiste.
- Mais je t'emmerde.
- Aaron c'est pas un psychopathe. Il arrive à Rome, il est tout seul, il n'a pas de famille, il n'a pas d'amis, il n'a pas la même couleur de peau que tout le monde. Tout le monde le trouve moche, tout le monde le trouve bête. Il passe des soirées avec des gens qui se foutent de sa gueule. Tout le monde attend de lui qu'il fasse le mal, il n'a pas le choix. Alors est-ce qu'on peut vraiment dire qu'il est mauvais par nature, ou parce que c'est le contexte, la situation dans laquelle il est qui le rend mauvais¹ ?

Enfin, les félicitations enthousiastes que les comédiens présents sur le plateau adressent à Tom Linton, à l'issue de cette séquence, permettent de couper court instantanément à tout investissement du spectateur dans ce qu'il vient d'entendre. Ces compliments inscrivent clairement la scène dans la performance d'acteur. Séparée du contexte original dans lequel elle prend place dans *Titus Andronicus*, ridiculisée par la tenue du comédien, et réduite à une gageure d'acteur, la tirade originale d'Aaron est bel et bien tournée en dérision dans *Timon/Titus*.

Le manifeste du collectif OS'O permet de mieux appréhender le processus ayant conduit à cette dérision :

Nés dans les années 80, nous appartenons à une génération qui regarde avec inquiétude le monde qu'elle a reçu en héritage. Un monde « désenchanté », sans idéologie, un monde sans mythe. De quel mythe avons nous besoin aujourd'hui ? Par mythe, nous entendons un récit, une histoire capable de bouleverser notre vision du monde et nos pratiques sociales. Loin d'avoir la réponse, c'est en tout cas la question qui nous anime².

Si les membres du collectif revendiquent leur appartenance générationnelle, il semble pertinent de comparer leur version du monologue d'Aaron à celle se trouvant dans *Viol*, la réécriture de *Titus Andronicus* de Botho Strauss. Dans ce texte, Aaron, enseveli de manière à ce que seule sa tête dépasse du sol, affirme :

Non, mon garçon, la méchanceté aussi est un don des dieux et engage pour la vie.
 C'est pour cela que je maudis chaque jour où je n'ai pas été aussi malfaisant que j'aurais pu l'être.
 Où je n'ai pas trucidé un citoyen gênant,
 Du moins tout fait pour.
 Où je n'ai pas violé une jeune fille en fleur,
 Du moins prêché pour que d'autres le fassent.
 Accusé sous serment d'un crime un innocent.
 Converti de bons amis en ennemis mortels.
 Mon ambition était de surpasser en cruauté la cruauté de cette époque. Sauf que voilà ! elle n'est plus ce qu'elle était.
 La malfaisance a perdu, à la lumière d'une compréhension nouvelle, son pouvoir d'épouvante.
 L'analyse et la compréhension éclairent à présent le crime le plus sombre.

¹ *Id.*

² Roxane Brumachon, Bess Davies, Mathieu Ehrhard, Baptiste Girard et Tom Linton, Manifeste du collectif OS'O, http://www.lequartz.com/sites/www.lequartz.com/IMG/pdf/dp_timon_titus.pdf, consulté le 9 avril 2018.

L'analyse et la compréhension émoussent même les cornes du diable.

L'enfer se mâtime de rose.

Pour autant je te jure, il n'est pas de forfait ni de crime que je ne commettrais de bon cœur si ma liberté de mouvement n'était quelque peu réduite¹.

Le vocabulaire utilisé par Botho Strauss est plus cru que celui de Shakespeare. L'unique touche humoristique de la tirade intervient à la fin de celle-ci, lorsqu'Aaron regrette de ne plus pouvoir sévir du fait de sa « liberté de mouvement [...] quelque peu réduite », ce qui constitue un euphémisme, puisque le corps du personnage est presque entièrement enfoui sous terre. Mais il est frappant de constater que, tandis que Botho Strauss utilise cette séquence pour fustiger la cruauté de l'époque, le collectif OS'O la tourne en ridicule. La performance même du comédien incarnant Aaron est sujette à l'ironie, dans la mesure où ce dernier est loué pour le caractère instructif de sa tirade, et non, par exemple, pour l'aspect convaincant de son jeu d'acteur.

Cependant, l'usage de l'autodérision n'est pas sans conséquence. Gilles Lipovetsky s'inquiétait des effets délétères de telles pratiques : « corrélativement, c'est le Moi qui devient une cible privilégiée de l'humour, objet de dérision et d'autodépréciation² ». L'autodérision recèle, en effet, un pouvoir performatif. A force d'afficher son ridicule, le théâtre en vient à douter de disposer d'un quelconque pouvoir. Non seulement la pratique récurrente de l'autodérision contribue à conforter ceux qui affirment que le théâtre est dérisoire, mais elle peut également nuire au pouvoir effectif du théâtre.

Cette dimension apparaît dans *Qu'est-ce que le théâtre ?* (2017), de Benoît Lambert et Hervé Blutsch. Cette courte pièce, créée au lycée Charles-de-Gaulles de Dijon le 24 septembre 2013, prend la forme d'une conférence, au cours de laquelle deux comédiens vont tenter de convaincre leurs auditeurs de vaincre les réticences qu'ils peuvent éprouver à l'égard du théâtre. Pour ce faire, ils reviennent sur les différentes « fausses croyances³ » liées à cet art :

– Commençons donc tout de suite par la première d'entre elles : le très classique « plus on va au théâtre, plus on vote à gauche ».

– Tout à fait Nathalie. C'est un poncif qui est bien accroché même dans la jeune génération. Je me souviens par exemple de ce lycéen à qui je demandais : « Mais pourquoi tu ne veux pas aller

¹ Botho Strauss, *Viol*, *op. cit.*, p. 76.

² Ibid.

³ Hervé Blutsch, *Benoît Lambert, Qu'est-ce que le théâtre ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017, p. 19.

au théâtre ? » et qui m'avait répondu : « Si je vais au théâtre, je vais devenir socialiste, c'est arrivé à une copine de ma mère »

– Alors, il y en a qui sourient, mais si vous souriez, c'est parce que vous aussi, dans votre for intérieur, vous avez souvent entendu cette petite voix qui dit « Ouh là là, le théâtre, ça fait un peu réfléchir, et réfléchir, c'est un peu un truc de gauchiste, est-ce que je ne prends pas un risque¹ ? »

Cependant, en jouant de ce lieu commun qui veut que le théâtre serait l'apanage d'un public de gauche, le texte remet en question la capacité politique même du théâtre. Dans la mesure où l'autodérision est un rire dirigé contre son auteur, elle risque de l'égratigner. Elle est d'autant plus dangereuse lorsqu'elle joue du cynisme pour tourner en ridicule son objet. Le rire qui en jaillit est alors un rire limite, dont les effets sont difficilement prévisibles, et encore moins maîtrisables.

2. Rire cynique et empathie

a. *Le Moche*, un rire cynique et moral

Le rieur cynique est scandaleux en ce qu'il assume haut et fort ce que le rire tâche de cacher, à savoir l'insensibilité au malheur d'autrui. Si ce malheur n'est pas la source du rire, il en est cependant la condition. Dans *Le Rire*, Bergon affirme que le rire nécessite une « anesthésie du cœur ». A sa suite, Henri Gignoux précise que celui qui rit doit se montrer, l'espace d'un instant, insensible au sort de son semblable :

L'insensibilité à l'égard de sa victime lui est, par contre, nécessaire. L'émotion est sa pire ennemie, la pitié surtout et même l'ordinaire sympathie. Le rire veut qu'elle soit au moins suspendue au moment où il surgit. Dans un admirable récit de Rilke des passants se moquent d'un ataxique qui déambule boulevard Saint-Michel, agité de secousses incontrôlées, parce qu'ils ne songent pas à l'être vivant, malade et malheureux, qui se cache sous l'apparence d'une mécanique détraquée. Le narrateur y songe, lui, s'apitoie et ne rit pas. De même le spectateur de l'homme qui tombe dans la rue, si celui-ci se blesse douloureusement².

Le rire est toutefois subordonné au caractère inoffensif et indolore de l'action qui le suscite. Il se mâtine donc de cynisme dès lors que ce caractère disparaît. Ainsi, peut être qualifié de cynique le rire qui jaillit lors des représentations du *Moche*, de Marius Von Mayenburg, dans une mise en scène de Maïa Sandoz, lorsque l'ingénieur Lette apprend de son patron sa laideur incommensurable. Les rires redoublent lorsque la propre femme de Lette lui confirme qu'il est hideux. Mais le physique hors norme

¹ *Ibid.*, p. 19-20.

² Hubert Gignoux, *Un Rire*, *op. cit.*, p. 23-24.

du personnage autorise les spectateurs à ne pas s'y reconnaître, et donc à rire de son malheur ; car ce n'est pas de leur semblable qu'ils rient, mais d'un être difforme, monstrueux, dont la laideur le place en dehors de l'humanité.

Toutefois, l'auteur précise, dans les didascalies liminaires, que le comédien qui joue Lette ne doit pas être moche. Ainsi, incarné dans la mise en scène de Maïa Sandoz par Paul Moulin, un comédien à l'apparence ordinaire, Lette arbore un physique banal. Or c'est à seule condition que le rire des spectateurs doit d'être acceptable. En effet, l'hilarité générale de la salle n'est tolérable que si le public peut, malgré la laideur du personnage dont font état les répliques, le reconnaître comme son semblable. Son aspect hideux demeure purement fictif, et les spectateurs n'y sont pas visuellement confrontés. De ce fait, la souffrance que Lette peut ressentir est également reléguée dans la fiction. Si Lette ne souffre pas véritablement, il est donc admis de rire de son sort.

En outre, le fait que le comédien incarnant Lette soit doté d'un physique quelconque permet de ménager un effet de surprise chez les spectateurs. Malgré le titre de la pièce, ces derniers ne peuvent en aucun cas augurer de la laideur de Lette. Or, comme l'écrit Hubert Gignoux, « la surprise augmente la déflagration du rire », bien qu'elle ne lui soit pas indispensable. L'effet comique est donc d'autant plus puissant que les spectateurs découvrent la laideur de Lette en même temps que lui.

Le Moche illustre comment le rire peut reposer sur la dichotomie entre le « haut » et le « bas », en l'occurrence, entre les qualités intellectuelles d'un individu et son apparence physique : Lette croit triompher grâce à son esprit brillant, qui lui a permis d'inventer un connecteur innovant. Mais il est spolié de sa découverte, en raison de son physique disgracieux. Cependant, si la pièce s'appuie sur un mécanisme classique du rire fondé sur le chamboulement d'une hiérarchie, elle n'est pas dénuée de portée morale. En effet, à l'instar de la pièce de Ionesco dans laquelle tous les personnages, victimes d'une épidémie, se transforment peu à peu en *Rhinocéros* (1959), tous les personnages de Marius von Mayenburg finissent, dans *Le Moche*, par avoir la même apparence.

La portée morale de la pièce trouve une explication dans la théorie développée par Clément Rosset dans *La Force majeure* (1983). Dans son essai portant sur la question de la joie, le philosophe explique, en effet, que la volonté contemporaine de

considérer tous les hommes comme des semblables, n'est rien de moins qu'un « fanatisme » :

Fanatisme dont on remarquera qu'il se nourrit de cette pensée éminemment terroriste, quoique présentée depuis deux siècles comme éminemment libérale et progressiste, selon laquelle les hommes sont « semblables » les uns aux autres. Rien de plus fâcheux en effet, ni de plus dangereux d'ailleurs pour ceux qui en sont les apparents bénéficiaires, que cet aveu de similitude et de fraternité universelles : car, de ce que cet homme doit être tenu pour mon semblable, il s'ensuit nécessairement qu'il doit penser ce que je pense, estimer bon ce que j'estime être bon ; et, s'il se rebiffe, on le lui fera savoir de force. C'est pourquoi le fait de reconnaître en l'autre son semblable constitue toujours moins une faveur qu'une contrainte et une violence¹.

C'est cette portée morale qui rend le rire cynique que provoque *Le Moche* acceptable. Lorsque le rire est privé toute visée morale, son interprétation est plus ouverte ; de là, il recèle un potentiel de subversion supérieur, mais il court aussi le risque que ce potentiel demeure inexploité ou incompris.

b. Un rire sardonique et cynique : sur une scène de 4, de Rodrigo Garcia

L'auteur et metteur en scène Rodrigo Garcia s'inscrit dans une mouvance consistant à s'appuyer sur la monstration ou l'évocation des corps dans ce qu'ils ont de plus « bas » pour provoquer le rire du public. Dans un tableau du spectacle *4*, créé à hTh, CDN de Montpellier, le 5 novembre 2015, le metteur en scène a ainsi choisi de faire venir un spectateur sur le plateau, puis de l'enfermer dans un sac de couchage, avant de le questionner sur ses préférences et pratiques sexuelles.

Singulièrement, Christian Biet ne mentionne pas cette scène lorsqu'il se livre, en 2016 dans la revue *Théâtre/Public*, à une tentative de « déchiffrement² » de l'œuvre de Rodrigo Garcia, au sein de laquelle il décrit successivement les différentes séquences qui composent le spectacle. Pourtant, cette scène a marqué nombre de spectateurs, pour la plupart négativement³. En effet, interroger de la sorte, sur un sujet si intime, un spectateur qui s'est porté volontaire pour rejoindre le plateau, revient, à

¹ Clément Rosset, *La Force majeure*, Paris, Editions de Minuit, coll. Critique, 1983, p. 16-17.

² Christian Biet, « Déchiffrer 4 de Rodrigo Garcia », in *Théâtre/Public*, n°220, avril-juin 2016, Montreuil, Editions Théâtrales, p. 68-73.

³ Le blog des étudiants en Arts du spectacle de l'Université Bordeaux Montaigne retranscrit notamment la réaction d'une étudiante évoquant une « humiliation public ». Le compte-rendu d'une rencontre en bord de scène avec Rodrigo Garcia est également disponible sur ce même blog : le lecteur y apprendra que, durant cet échange, plusieurs spectateurs ont reproché à l'artiste de s'inscrire, dans cette scène, dans la « culture du viol ». <http://krinomen.over-blog.com/2016/04/compte-rendu-de-krinomen-4-de-rodrigo-garcia.html> et <http://krinomen.over-blog.com/2016/03/article-pour-le-krinomen-4-de-rodrigo-garcia.html>, consultés le 23 mai 2018.

« agresser le spectateur¹ », pour reprendre le titre de la thèse de Johanna Krawczyk. Cette dernière considère que, chez Rodrigo Garcia, « l’ambiguïté entre réalité et fiction, entre premier et second degré, est systématisée et constitue un véritable principe poétique générateur d’agression-dérangement² ». En invitant ainsi un spectateur à témoigner de ses goûts en matière de positions sexuelles, le metteur en scène heurte en effet le public en son ensemble.

En 2015, lorsque la pièce est représentée, la réputation de Rodrigo Garcia sur les scènes contemporaines n’est plus à faire. L’artiste hispano-argentin a déjà défrayé la chronique à plusieurs reprises, notamment en mettant à mort un homard sur scène, dans *Accidens*, en 2005, puis avec *Golgotha Picnic*, présenté au théâtre du Rond-Point en 2011. Si *4* n’a pas eu le même retentissement médiatique que ces deux spectacles, nombre de spectateurs ont, cependant, fait part de leur indignation quant à cette scène. Le dispositif auquel recours Rodrigo Garcia fait tout d’abord écho au floutage des visages et des voix, parfois utilisés par les médias pour recueillir les témoignages d’individus souhaitant demeurer anonymes. Prisonnier de ce sac entièrement fermé par une fermeture éclair, le corps du spectateur est caché aux yeux de tous. La voix du spectateur traverse la toile, et parvient donc de manière distordue au public grâce à un micro tendu par un comédien à hauteur de son visage.

Du fait de ce dispositif, les pratiques sexuelles dont il question sont désincarnées, et acquièrent donc une dimension abstraite. La scène devient risible grâce au décalage créé entre le sujet abordé et cette abstraction artificielle, car cette sexualité dépourvue de corps – platonique pourrait-on dire, sans craindre l’oxymore –, rejoint le monde des idées.

Cette scène fait, en outre, écho au spectacle *After sun*, durant lequel « le public mont[ait] sur scène pour se déshabiller avec [les comédiens³] ». En effet, Rodrigo Garcia rappelle à Bruno Tackels que, lors de ce spectacle, « l’acteur dit au public : “Qui parmi vous veut venir sur scène pour se déshabiller avec moi, et refaire la

¹ Johanna Krawczyk, *Agresser le spectateur : Edward Bond, Rodrigo Garcia, Hanok Levin, généalogie d’une politique*, thèse de doctorat sous la direction de Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2015.

² *Ibid.*, p. 125.

³ Rodrigo Garcia, propos rapportés par Bruno Tackels in *Rodrigo Garcia – écrivains de plateau IV*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. Du désavantage du vent, 2007, p. 43.

théorie de la pensée¹ ?” ». Or, dans ce même entretien, Rodrigo Garcia affirme également : « dans le processus artistique, j’entretiens une sorte de petit jeu avec moi-même, j’aime me répondre à moi-même² ». Enfermer un spectateur dans un sac de couchage apparaît donc comme une réponse à la scène d’*After sun* précédemment décrite. Tandis que l’artiste invitait les spectateurs à se dévêtir, désormais, il les rhabille sur scène.

Cependant, la sexualité se réincarne rapidement par le biais des corps des comédiens, qui commencent à déplacer à leur gré celui du spectateur sur le plateau, tandis que ce dernier est toujours engoncé dans son sac de couchage, pour mimer des actes sexuels. Alors que le rire, au début de cette scène, puisait sa source dans le ridicule qui effleure d’une sexualité désincarnée, dans une tradition rabelaisienne et bakhtinienne de mise en dérision de la hiérarchie entre « haut » et « bas corporel », il devient plus trivial dès lors que la dimension corporelle est réintroduite sur scène.

Cet aspect trivial est toutefois contrecarré par le fait que le spectateur présent sur scène se trouve dans une situation de passivité absolue. En effet, dans la mesure où il est enfermé dans un sac de couchage, ses mouvements sont entravés. Il est également privé de la vue, et ne peut suivre ce qui se déroule sur scène qu’en tentant de saisir les bribes sonores qui lui parviennent. Il est donc totalement à la merci des quatre comédiens, qui le déplacent et le positionnent à leur guise, telle une poupée, évoquant en cela le procédé du « pantin à ficelles³ » décrit par Henri Bergson dans *Le Rire, essai sur la signification du comique*. Bergson affirme en effet que « tout le sérieux de la vie lui vient de notre liberté⁴ » :

Les sentiments que nous avons mûris, les passions que nous avons couvées, les actions que nous avons délibérées, arrêtées, exécutées, enfin ce qui vient de nous et ce qui est bien nôtre, voilà ce qui donne à la vie son allure quelquefois dramatique et généralement grave. Que faudrait-il pour transformer tout cela en comédie ? Il faudrait se figurer que la liberté apparente recouvre un jeu de ficelles [...] Il n’y a donc pas de scène réelle, sérieuse, dramatique même, que la fantaisie ne puisse pousser au comique par l’évocation de cette simple image⁵

La nature du rire produit par la scène se trouve donc modifiée par ce dispositif, puisque le spectateur qui y prend part devient le jouet des comédiens.

¹ Rodrigo Garcia, entretien avec Bruno Tackels, Barcelone, mars 2002, in Bruno Tackels, *Rodrigo Garcia – Ecrivains de plateau IV, op. cit.*, p. 66.

² *Id.*

³ Henri Bergson, *Le Rire, essai sur la signification du comique, op. cit.*, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 60.

⁵ *Ibid.*, p. 60-61.

D'une part, cette séquence permet d'interroger la notion de participation du spectateur. Si de nombreux artistes invitent désormais les spectateurs à rejoindre le plateau, pour s'exprimer ou pour participer de manière plus active à la fête que peut constituer une représentation théâtrale, Rodrigo Garcia choisit, quant à lui, d'utiliser la présence d'un spectateur sur le plateau pour mettre en exergue ce qu'une telle mise en scène peut avoir de fallacieux, voire d'hypocrite, en privant ce spectateur de toute capacité d'initiative. Ainsi, comme l'écrit Alain Badiou dans *Eloge du théâtre*, « organiser la participation effective du public, le déplacer, l'interpeller, faire monter des gens sur la scène, *etc.*, peut parfaitement n'être qu'une fiction d'activité, voire le comble du conformisme, et aboutir à l'annulation de la puissance subjective du théâtre¹ ».

D'autre part, le rire provoqué par cette scène chez les spectateurs est problématique. Geneviève Jolly remarquait déjà, dans un article intitulé « Le Rire insupportable de Rodrigo Garcia », datant de 2006, l'ambiguïté inhérente au théâtre de l'artiste :

Ce théâtre indissociablement textuel et scénique déroute et irrite les spectateurs, mais peut également faire rire, même si c'est à contrecœur. Il repose en effet sur un humour corrosif et décapant, dont l'appréhension et la signification oscillent entre les premier et second degrés, en passant par des formes de décalage radical par rapport aux sujets évoqués. En outre, comme il multiplie les postures énonciatives ou les points de vue troublants, il devient source d'ambiguïté, voire de provocation, quand sont tournées en dérision des valeurs communément admises, ou que sont, au contraire, portées au pinacle des valeurs politiquement ou moralement « incorrectes ». Cette œuvre ferait, de la sorte, naître un rire jaune – ou une grimace – relevant de l'effroi ou du scandale, et difficilement supportable².

Geneviève Jolly débute son article en citant Bernard Faivre, et en expliquant que les œuvres de Rodrigo Garcia s'inscrivent dans une tradition séculaire : « ce théâtre paraît renouer avec l'une des traditions de la farce, où “le ventre et le sexe gouvernent les motivations” de personnages dont les “ambitions vont rarement au-delà d'un bon plat de tripes ou d'un phallus de belle taille³ ” ». En s'appuyant sur son analyse d'un texte de Rodrigo Garcia, *J'ai acheté une pelle chez Ikéa pour creuser ma tombe* (2003), elle estime que « le farcesque relève d'une obscénité liée à l'impudeur

¹ Alain Badiou, *Eloge du théâtre*, *op. cit.*, p. 42.

² Geneviève Jolly, « Le rire insupportable de Rodrigo García », *Recherches & Travaux* [En ligne], 69 | 2006, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://recherchestravaux.revues.org/298>, p. 49.

³ *Ibid.*, p. 50.

et au registre de langue, mais encore d'un dérapage vers l'absurde [...] et l'outrance¹ ».

Ces différents éléments affleurent également dans le spectacle 4. Ainsi de la scène précédemment évoquée, au cours de laquelle les comédiens miment des pratiques sexuelles, en mettant à contribution un spectateur enfermé dans un sac de couchage. L'absurdité de la séquence tient tout entière à ce que le corps de ce spectateur est caché à la vue de tous. Tandis que l'évocation de la sexualité était, dans les instants précédents, cantonnées aux mots, les comédiens l'abordent désormais de manière plus directement corporelle, grâce à l'imitation d'actes sexuels.

Toutefois, cette scène de mime a pour conséquence de rendre plus flagrante encore l'absence de corps du spectateur, réduit à un amas informe dont les contours sont dessinés par le sac de couchage. La présence des corps des comédiens exacerbe, par contraste, leur solitude, et l'animalité de la pulsion sexuelle qui les anime.

Cette scène succédant à une séquence de pseudo interview-témoignage, la juxtaposition des deux séquences créées par Rodrigo Garcia a pour conséquence de tourner en dérision tant le « haut » que le « bas » qui constituent l'individu : la première de ces deux scènes met en évidence le ridicule du discours sur la sexualité, lorsqu'il est séparé des corps, alors que la seconde insiste sur l'aspect animal de la sexualité, qui ne s'embarrasse pas d'un objet précis, mais se contente, pour son accomplissement, d'un sac de couchage informe. Hubert Gignoux, dans *Un Rire*, explique comment la doctrine chrétienne a sacralisé le haut corporel et l'esprit, en vilipendant le bas : « une spirale pernicieuse se dessine alors : plus le “haut” s'abstrait, se sublimise, plus le “bas” tend à renchérir d'animalité, plus le premier revendique de hauteur, plus le second affiche de bassesse pour le contrer² ». Chez Rodrigo Garcia, la « spirale pernicieuse » décrite par Gignoux se prolonge, et englobe désormais un « haut » désacralisé.

Mais Geneviève Jolly estime que le rire peut être entravé, chez les spectateurs, par l'aspect « intime et obscène » des propos tenus dans *J'ai acheté une pelle chez Ikéa pour creuser ma tombe* :

¹ *Id.*

² Hubert Gignoux, *Un Rire, op. cit.*, p. 37.

Le rire est donc potentiellement de mise, mais, compte tenu du caractère intime et obscène du propos – renforcé par la première personne du singulier –, celui-ci ne risque-t-il pas de se trouver tout aussi potentiellement sapé ? Un rire franc et libérateur suppose la distanciation et une solidarité des rieurs n'étant pas des plus évidentes pour des spectateurs, découvrant ce texte projeté sur écran, au théâtre national de Strasbourg, par exemple¹.

Geneviève Jolly semble considérer que l'intimité de l'expérience décrite tend davantage à faire vivre aux spectateurs une expérience proche de l'identification que de la distanciation. Or, comme l'explique Baudelaire dans *De l'Essence du rire*, le rieur ne rit pas de lui-même : « le comique, la puissance du rire est dans le rieur, et nullement dans l'objet du rire. Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute² ». L'identification suggérée par Geneviève Jolly peut donc être remise en question. En outre, la projection du texte sur scène est un procédé typique de distanciation. Il semble en effet surprenant que ce dispositif tende à favoriser l'identification des spectateurs au protagoniste qui relate cette anecdote gênante de son histoire personnelle. Au contraire, l'utilisation de surtitres permet d'instaurer une distance entre le récit de l'expérience du personnage et les spectateurs. Cette distance permet donc de déclencher le rire du public, qui ne se reconnaît pas dans cette anecdote. Le recours à la première personne du singulier peut également empêcher le spectateur de s'identifier au récit de ce personnage, en cantonnant cette histoire à une expérience singulière, à laquelle le spectateur ne peut prendre part.

De la même manière, en enfermant le spectateur présent sur scène dans un sac de couchage, Rodrigo Garcia empêche tout processus d'identification. Le spectateur ne peut se sentir solidaire d'une silhouette sans visage et sans identité. Impossible, en effet, de reconnaître son semblable en cette masse informe qui se meut sur scène. Conformément à ce que préconisait Bergson dans son essai *Le Rire*, le cœur des spectateurs s'en trouve temporairement anesthésié. Ces derniers peuvent rire de la maltraitance subies par le spectateur sur scène. Geneviève Jolly avait déjà souligné, à propos de *J'ai acheté une pelle chez Ikéa pour creuser ma tombe*, que « la passivité et la tranquillité du public ne sont guère requises³ ». La communauté des spectateurs s'en trouve d'autant affaiblie, dans la mesure où ces derniers sont invités à rire de l'un des leurs. Cette scène permet donc de dévoiler le caractère éphémère et fragile de la

¹ Geneviève Jolly, « Le rire insupportable de Rodrigo Garcia », *op. cit.*, p. 50-51.

² Charles Baudelaire, *De l'Essence du rire*, *op. cit.*, p. 761.

³ Geneviève Jolly, « Le rire insupportable de Rodrigo Garcia », *op. cit.*, p. 52.

communauté qui se forme lors d'une représentation. Après le rire, survient le doute. Car si le rire est toujours le rire d'un groupe, la cohésion du groupe est fragile, dans la mesure où l'objet du rire, le spectateur sur scène, s'avère être lui-même issu du public.

Mireille Losco-Lena estime que l'obscénité n'a plus de portée subversive :

Malgré les tentatives d'un Rodrigo Garcia, l'obscène a aujourd'hui globalement perdu ses vertus libératrices et comiques, et il n'est bien souvent qu'une violence et une dénonciation de l'exclusion, qui heurtent le public plus qu'elles ne le font rire¹.

Cependant, l'évocation de la sexualité, comme l'explique Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité, la volonté de savoir* (1976), permet ce qu'il appelle le « bénéfice du locuteur » :

Si le sexe est réprimé, c'est-à-dire voué à la prohibition, à l'inexistence et au mutisme, le seul fait d'en parler, et de parler de sa répression, a comme une allure de transgression délibérée. Qui tient ce langage se met jusqu'à un certain point hors pouvoir ; il bouscule la loi ; il anticipe, tant soit peu, la liberté future².

En choisissant de montrer sur scène des séquences faisant explicitement référence à la sexualité, Rodrigo Garcia cherche ainsi à s'inscrire dans la tradition de la « provocation cynique³ » définie par Frédéric Gros : « la provocation cynique s'articule plus frontalement, plus violemment aux conventions sociales : elle leur désobéit publiquement et en acte⁴ » :

Car, dites voir, où est-elle la vraie obscénité ? Dans l'hypocrisie monumentale des puissants qui mettent en scène leur compassion, leur goût du peuple, alors qu'ils n'ont l'œil fixé que sur leur profit et celui des autres, ne supportant pas qu'il soit supérieur au leur ? Dans les rémunérations d'acteurs de cinéma qui gagnent des millions à faire semblant d'être pauvres dans des histoires idiotes ? Eh bien, Diogène se frottant vigoureusement le sexe devant tous, mangeant goulûment avec ses doigts, est décidément moins obscène que la chorégraphie des hommes politiques prenant un air tragique pour dire que la situation est grave et qu'on a besoin d'eux, moins obscène que tous ceux, moi, vous, qui n'avons cessé de passer ces compromis répugnants, en vue d'*avantages sociaux*. Où est l'obscénité vraiment⁵ ?

Le rire provoqué par l'œuvre de Rodrigo Garcia, d'essence triviale, refuse donc le consensus. Mais s'il est, conformément à ce que souhaite Jean-Pierre Siméon dans *Quel théâtre pour aujourd'hui ?* (2007), l'« expression d'une vitalité

¹ Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, op. cit., p. 174.

² Michel Foucault, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p. 13.

³ Frédéric Gros, *Désobéir*, op. cit., p. 111.

⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁵ *Id.*

primordiale, malséante et irréductible aux codes du pouvoir dominant¹ », il se distingue néanmoins du comique prôné par le dramaturge par la violence et la noirceur qui s’y dégagent et qui peuvent, par le choc qu’elles risquent d’engendrer, annihiler le potentiel subversif de l’œuvre.

c. Contre le cynisme : un rire joyeux, mais inoffensif ?

Pour le poète et dramaturge Jean-Pierre Siméon, le rire et l’ironie cyniques, qui nécessitent la suspension, un temps donné, de toute compassion à l’égard d’autrui, s’enracinent dans une dénégation toute contemporaine des sentiments. En effet, dans *Quel théâtre pour aujourd’hui ?*, l’auteur dépeint une « modernité acariâtre² », qui cultiverait une « haine du sentiment³ ». Selon lui, la connotation péjorative de l’expression « tomber dans le pathos⁴ » est révélatrice de la manière dont sont perçus ceux qui osent exprimer le moindre sentiment : elle « traduirait une position naïve et molle devant la réalité, une compréhension “bas de gamme” des arguments et effets du réel⁵ ». Ainsi la posture du rieur, temporairement dépourvu de sentiment, correspondrait parfaitement à ce que l’auteur considère comme un travers contemporain. Le véritable humour serait donc rare au théâtre, le spectateur « connivent (sourire entendu⁶) » adoptant une position de « surplomb ironique⁷ » à propos de ce qu’il observe sur scène.

Jean-Pierre Siméon critique cette position de supériorité dont se targue le spectateur ironique, car cette posture lui interdit toute sentimentalité, et fustige, sans toutefois le nommer ainsi, le cynisme du théâtre contemporain :

Il est entendu [...] qu’une compréhension objective (?), lucide et donc désillusionnée de la réalité interdit désormais et définitivement le chant, l’éloge, la célébration – plus généralement l’adhésion à quelque “bonheur d’être” que ce soit, et sa formulation. Interdit l’espoir, enfantillage d’un autre temps (innocent) l’idée même de la joie et de la bonté, dérisoire la pensée du progrès⁸.

¹ Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd’hui ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 71.

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 15.

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 37.

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 19-20.

La lucidité et la vision désillusionnée de la réalité sont bien deux caractéristiques des cyniques contemporains.

Jean-Pierre Siméon continue à regretter « l'humeur noire [qui ronge] l'art et la littérature de création¹ » :

Ce qui est inacceptable et insupportable c'est l'absolutisme de cette position et la prétention de ceux qui la tiennent à mettre hors jeu tout ce qui la contredit, traitant de haut (voilà, on y revient) et moquant d'un haussement d'épaules et d'une ironie entendue toute œuvre qui suscite chez le lecteur/spectateur, fût-ce par allusion, fût-ce au sein du tableau le plus noir, compassion, attendrissement, enchantement, gaieté, légèreté, gratitude envers l'existence².

Pour l'auteur, cette négativité démontre, par son absolutisme, une « compréhension totalitaire et simplificatrice de la réalité³ ».

Comme Gilles Lipovetsky, il déplore que l'art se soit tourné vers la dérision :

Le soupçon sur l'art a engendré un art de la déception. Dérision des formes, dérision du sens, dérision de l'enjeu éthique du théâtre, dérision de la relation du public à l'œuvre, tout est dérision (informée et savante, bien entendu), trompe-l'œil, mise à distance démystifiante, mise en abîme démystificatrice, etc.⁴.

Jean-Pierre Siméon remarque que la place réservée à la comédie dans le théâtre public est mineure – ce point de vue est, d'ailleurs, partagé par Mireille Losco-Lena⁵ –, et fustige, en somme, la tendance du théâtre contemporain à annihiler le corps dans sa dimension comique, au profit d'une intellectualisation des objets comme des corps :

Il est troublant de constater combien la tonalité d'ensemble du théâtre public et conventionné s'accorde à la note sombre d'une sorte de lamento humanitaire et tend à se réduire à une mise en abîme de sa propre souffrance. Ce qu'il manque à tout cela c'est le contrepoint critique et dynamique du rire et de la fête, comme si le comique et la farce signifiaient un renoncement coupable. Or c'est tout le contraire : il est un rire plein et franc qui assume une part essentielle de la subversion et dont l'effet d'ébranlement dit la radicalité du refus ou du désespoir. L'omission du théâtre ici, qui ne concède le rire que sous l'avatar de l'ironie (qui n'est qu'une élégance de l'amertume et un autre aveu de la défaite) laisse le champ libre à la vulgarité du divertissement, celui de la médiocrité télévisuelle ou boulevardière. Il ne s'agit là que d'un rire de confort qui anesthésie la pensée pour gagner le consensus. Rien à voir donc avec le comique dont nous parlons, d'essence populaire, expression d'une vitalité primordiale, malséante et irréductible aux codes du pouvoir dominant. Il trouve sa prise libertaire dans ce que Bakhtine nommait « le bas corporel » et qui agit comme un scandale face à l'intellectualisme bourgeois qui revendique le formalisme savant et l'ordre définitif des valeurs⁶.

D'aucuns pourraient, cependant, considérer que cette critique, adressée au théâtre par Jean-Pierre Siméon en 2007, a fait long feu. En effet, le « bas corporel » est régulièrement à l'honneur sur les scènes contemporaines, et ce au sein de courants

¹ *Ibid.*, p. 21.

² *Ibid.*, p. 21-22.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁵ Cf. Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, op. cit., p. 11.

⁶ Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, op. cit., p. 70-71.

esthétiques très variés. Ainsi *Une Chambre en Inde*, création collective du Théâtre du Soleil, dirigée par Ariane Mnouchkine, créée à la Cartoucherie de Vincennes le 5 novembre 2016, s'ouvre sur l'image de Cornélia, l'héroïne malgré elle de la pièce, se vidant dans les toilettes attenantes à sa chambre. Cette saynète de défécation se veut clairement humoristique, et contraste avec les scènes de danse et de chant traditionnels indiens qui émaillent le spectacle, et tendent davantage vers le sublime. Pourtant, l'alternance du « bas » stercoraire et du « haut » spirituel et culturel n'a pas tant pour effet de concilier ces deux parties qui composent l'être humain que de les opposer l'une à l'autre.

En outre, le caractère subversif ou « scandaleux » d'un tel théâtre pose question. Lorsque Jean-Pierre Siméon affirme qu'« il nous faudrait réhabiliter dans nos théâtres une légèreté d'être qui ferait antidote à l'esprit de sérieux, réhabiliter la naïveté, l'humour et l'esprit d'enfance¹ », il tend à prôner un retour à un rire qui risquerait de s'avérer inoffensif.

L'apparition d'un rire inoffensif est, en effet, bien antérieure à l'avènement de la société post-moderne. Comme l'a montré Georges Minois, le rire a, historiquement, davantage été utilisé comme un moyen de contrôle social que comme un moyen de subversion. Cet état de fait semble accréditer la thèse défendue dans le livre de Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide* : si le rire encourage la reproduction de la société telle qu'elle est, il est à la fois inoffensif pour les pouvoirs en place et, dans cette inoffensivité même, loin d'être anodin, dans la mesure où il influence les individus et joue un rôle dans la vie sociale et politique.

Toutefois, s'il influence bien la vie publique, le rire échappe toujours au contrôle des autorités ; il est donc d'autant moins neutre qu'il ne peut être manié comme une arme maîtrisée.

Jusqu'au XIX^e siècle, les pouvoirs politiques et religieux ont tenté de contrôler le rire, en vain. Georges Minois explique que, après la révolution industrielle, les autorités redécouvrent le pouvoir du rire. L'historien affirme que dès le XIX^e siècle, les autorités comprennent qu'elles doivent utiliser les fêtes pour gouverner, et non les

¹ *Ibid.*, p. 42-43.

combattre : « le slogan romain “du pain et des jeux” fait son retour en force¹ ». L’auteur précise que « comme “opium du peuple”, le rire peut se montrer encore plus efficace que la religion² ». Cependant, cette redécouverte n’est pas suffisante :

Les gouvernements, qui comprennent désormais le parti qu’ils peuvent tirer de la fête, n’hésitent pas à en faire usage. Mais ce sont généralement des échecs, car si l’on peut créer une fête, le rire ne se décrète pas, et une fête sans le rire ne saurait être populaire³.

La première nouveauté du rire tel qu’il se pratique à partir de la seconde moitié du XX^e siècle est donc que les autorités sont, finalement, parvenues en grande partie à organiser et à contrôler le rire, en créant les conditions de son jaillissement, avec notamment la création d’un ministère de la Culture, en 1959, mais aussi avec le développement de la télévision, sous contrôle de l’Etat. Bien que la télévision ne soit plus un monopole étatique, les chaînes appartiennent désormais aux pouvoirs financiers. Or, comme l’a montré l’exemple du rire transgressif des goliards, le caractère subversif du rire ne tient pas tant à ce qui le provoque qu’à la position de celui qui le provoque.

A cet égard, le plaidoyer de Jean-Michel Ribes pour un « rire de résistance » semble donc doublement paradoxal. D’abord parce que, comme le souligne Mireille Losco-Lena, le rire de la légèreté confine à l’inconsistance :

Faire rire n’a jamais suffi à être contestataire ni à produire une image du monde impertinente : vouloir à tout prix résister « à l’esprit de sérieux », comme le revendique – légitimement, sans doute – le directeur du Théâtre du Rond-Point, risque de se fondre dans les principes de la « société humoristique » décrite par Gilles Lipovetsky, au sein de laquelle le refus de l’esprit de sérieux devient un diktat apolitique⁴.

Mais aussi parce que le potentiel de subversion d’un homme dirigeant, depuis 2001, le théâtre du Rond-Point – établissement subventionné par des fonds publics –, et proche de l’ancien Président de la République François Hollande⁵, apparaît limité. Il est également significatif que l’un des artistes récurrents dans la programmation du théâtre du Rond-Point, à l’affiche à vingt-trois reprises depuis 2009⁶, soit l’humoriste Christophe Alevêque.

¹ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 438.

² *Ibid.*, p. 439.

³ *Ibid.*, p. 440.

⁴ Mireille Losco-Lena, *Rien n’est plus drôle que le malheur*, op. cit., p. 175.

⁵ https://www.lexpress.fr/actualite/politique/les-reseaux-tres-cultives-de-francois-hollande_1715957.html, consulté le 12 septembre 2018.

⁶ <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/christophe-aleveque/>, consulté le 12 septembre 2018.

Nelly Quemener écrit, à son propos, qu'« il développe à partir des années 2000 l'image d'un humoriste contestataire, proche de l'extrême gauche, revendiquant une position en marge des partis politiques traditionnels¹ ». La sociologue explique que Christophe Alevêque « réhabilite la vocation politique du bouffon dont la fonction est de révéler au public les manipulations de ses dirigeants² », et estime qu'avec lui, « le bouffon semble retrouver une place d'*outsider* par rapport au monde qu'il commente, qu'il soit politique ou people, et par rapport aux publics qu'il considère parfois avec condescendance³ ». L'humoriste s'inscrit donc dans la veine du comique s'appuyant sur un sentiment de supériorité. Il se présente, de plus, comme « seul contre tous⁴ », ce qui tend à renforcer l'hypothèse d'une volonté de s'inscrire dans la filiation cynique : tandis que Diogène vilipendait ses contemporains, incapables de se comporter en hommes, Christophe Alevêque tente, lui aussi, de faire appel à la dignité de son public, en lui dévoilant les anomalies et contradictions qui jalonnent le monde.

Nelly Quemener souligne cependant les limites de cette attitude. :

Il s'attaque à une nébuleuse de personnalités et de thématiques, sans recul, au seul rythme de l'actualité [...] On assiste alors à une privatisation excessive de la parole du bouffon qui, plutôt que de produire un imaginaire collectif, disperse, désarticule, surenchérit. Cet humour d'actualité finit par noyer toute ligne directrice dans le trop-plein de contestation et la critique systématique de l'ensemble des domaines de la vie publique⁵.

La sociologue observe, en outre, que Christophe Alevêque, dans ses sketches, fait preuve de « surenchère » ; or « une telle surenchère participe à installer une confrontation permanente avec les réseaux de pouvoir⁶ ». Quoique les univers de ces deux artistes soient très éloignés, la surenchère à laquelle se livre Christophe Alevêque est également l'un des traits caractéristiques des œuvres de Rodrigo Garcia, qui ont, elles aussi, été régulièrement à l'affiche du théâtre du Rond-Point. Mais cette surenchère, selon l'analyse de Georges Minois n'a rien de subversif :

Les démocraties modernes ont accepté le contre-pouvoir du rire, parce qu'elles en ont mesuré l'utilité [...] Le caricaturiste, l'intellectuel railleur, le comédien parodique ne font que reprendre le rôle du bouffon du roi. Or le fou du roi n'a jamais mis en danger la monarchie, bien au contraire. L'humoriste politique contemporain ne menace pas davantage les politiciens en place, et ceux-ci se gardent le plus souvent de sévir⁷.

¹ Nelly Quemener, *Le Pouvoir de l'humour*, op. cit., p. 159.

² *Ibid.*, p. 160.

³ *Ibid.*, p. 161.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ *Ibid.*, p. 166.

⁷ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 550.

Au contraire, elle serait même contre-productive, car elle aurait pour effet de conforter les pouvoirs en place :

Un consensus humoristique s'établit ainsi. Au lieu d'avoir face à face le monde politique sérieux et sa caricature satirique, on a deux versions comiques : le comique soft et décontracté d'un côté, le comique hard et cynique de l'autre. Les deux ne s'opposent pas, mais se complètent. Du coup, la caricature guignolesque perd son rôle subversif ; elle renforce le modèle en désamorçant la critique sérieuse. En exposant cyniquement et sur le mode du rire la sombre vérité, elle rend vaine la dénonciation et produit dans le public une accoutumance contestable¹.

Si le point de vue de Jean-Pierre Siméon, qui cherche à recréer « un théâtre sans confort ni séduction auquel sa précarité même confère le caractère impromptu et spontané d'une fête authentique² », semble s'opposer à celui défendu par Gilles Lipovestky et Georges Minois, qui déplorent tous deux que le rire ait perdu de sa férocité, tous cependant se liguent contre le festif contemporain. Jean-Pierre Siméon distingue ainsi « la fête » du « festif » et du « festival », qualifiant ces deux derniers termes de « tartes à la crème de la société du divertissement » car « ceux-ci enjoignent le plaisir (au bout de la logique, il y a les rires enregistrés des séries télévisuelles), celle-là implique une "liberté d'être" qui est son principe *sine qua non*³ ». Pourtant, la distinction opérée par ces auteurs entre fêtes authentiques et fêtes dénaturées semble superficielle, et la fête pourrait être l'espace-temps alternatif propice au jaillissement d'un rire à la fois cynique et subversif.

3. La fête, un bastion cynique

Les liens qui unissent théâtre et fêtes sont étroits. Ils tiennent, en premier lieu, à l'origine festive du théâtre, liée aux fêtes des Dionysies. Ces liens se sont ensuite perpétués au cours des siècles, notamment lors du Moyen-Âge, lors duquel les Mystères et les sotties se mêlaient aux fêtes. C'est Rousseau qui, le premier, oppose fête et théâtre, les jugeant irréconciliables. Dans la *Lettre à d'Alembert*, il fustige en effet le théâtre, qu'il considère comme immoral, et préconise de le remplacer le théâtre par de grandes fêtes populaires :

Quoi ! Ne faut-il donc aucun spectacle dans une République ? Au contraire, il en faut beaucoup. C'est dans les Républiques qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un

¹ *Ibid.*, p. 552.

² Jean-Pierre Siméon, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, op. cit., p. 65.

³ *Ibid.*, p. 65.

véritable air de fête. A quels peuples convient-il mieux de s'assembler souvent et de former entre eux les doux liens du plaisir et de la joie, qu'à ceux qui ont tant de raisons de s'aimer et de rester à jamais unis ? Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques : ayons-en davantage encore, je n'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur ; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction ; qui n'offrent aux yeux que cloisons, pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes ! C'est en plein air, c'est sous le ciel qu'il faut vous rassembler et vous livrer au doux sentiment de votre bonheur¹.

Les consignes de Rousseau pour organiser une fête sont simples : « Plantez au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête² ». Mais les fêtes modernes n'ont rien de la simple innocence des festivités que Rousseau appelle de ses vœux.

Pour un écrivain contemporain comme Michel Houellebecq, « le but de la fête est de nous faire oublier que nous sommes solitaires, misérables et promis à la mort³ » : « L'occidental moyen n'aboutit à une extase insuffisante qu'à l'issue de raves interminables dont il ressort sourd et drogué : il n'a pas du tout le sens de la fête⁴ ». Pour Michel Houellebecq, seul « le primitif a un sens de la fête très développé⁵ ». Cette nostalgie d'une fête archaïque et authentique est partagée par bon nombre de contemporains, qui voient dans la fête telle qu'elle se pratique désormais une lamentable dégénérescence.

a. La fête est morte

a.1. Critique de la fête contemporaine

En effet, Georges Minois déplore « l'obsession festive⁶ » qui agite ses contemporains, et cite l'*Essai d'anthropologie de la fête*, de Jean Duvignaud :

La fête s'accouple avec le rire. L'un et l'autre brisent le circuit établi entre la reproduction sociale et l'adhésion des hommes au cours d'une jubilation matérielle où l'excès d'énergie ou le dynamisme propre à l'espèce s'ouvre sur la prémonition utopique d'une existence infinie où l'homme ne serait plus confiné dans les cadres sociaux. Que les sociétés cherchent ainsi d'une manière inopinée et à l'occasion de célébrations rituelles, inscrites dans une chronologie cosmique ou sociale, une « extase » qui les arrache « au clair-obscur de la vie quotidienne », que

¹ Jean-Jacques Rousseau, *Lettre à D'Alembert*, op. cit., p. 182.

² *Id.*

³ Michel Houellebecq, « La fête » (1996), in *Rester vivant*, Paris, Flammarion, coll. Librio littérature, 2015, p. 73.

⁴ *Id.*

⁵ *Id.*

⁶ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 554.

les individus trouvent dans le rire une « nouvelle donne » qui, pour une seconde périssable, les entraîne au-delà de leur culture, voilà qui nous éloigne du supplice et de la tragédie¹.

Mais Georges Minois rappelle que la fête se caractérise par la coupure qu'elle suppose :

La véritable fête suppose une rupture, une discontinuité, une mise entre parenthèses de la norme, qui est impossible aujourd'hui dans le cadre de sociétés tellement complexes qu'on ne peut interrompre complètement le cours normal des choses².

En outre, il estime que les fêtes modernes « tend[ent] à faire de la vie elle-même une fête – ce qui est un non-sens, puisque la fête est justement ce qui s'oppose au quotidien par la liberté, la suppression des tabous³ ». La fête ne serait donc acceptable qu'à la condition qu'elle soit circonscrite à une temporalité précise. Pour appuyer ses propos, l'auteur s'en réfère à Guy Debord, pour qui « cette époque [...] est une époque sans fêtes⁴ ».

George Minois ajoute encore que l'impératif festif rend automatiquement la fête insincère et excluante :

Autre contradiction de cette atmosphère de fête permanente : sa crédibilité dépend d'une participation unanime. Pas question de faire la mauvaise tête, la grise mine, l'esprit chagrin et rabat-joie. Les récalcitrants, ceux qui ne trouvent pas cela drôle ou qui n'ont pas envie de rire, sont ostracisés, montés du doigt, car rien n'est plus intolérant qu'un groupe de rieurs. La tyrannie du rire est impitoyable⁵.

Surtout, il déplore que les fêtes contemporaines soient autant d'occasions de dissoudre les identités individuelles :

Créer une fête totale, simulation de la fête archaïque : voilà qui a parfois été tenté en organisant de vastes spectacles avec sons, couleurs, projection d'images qui doivent permettre à chacun de s'oublier et de se recréer. La vogue des happenings dans les années 1960 et 1970, qui consiste à provoquer une ivresse festive par un acte créant une situation inattendue, déstructurante, choquante, procède de la même idée, tout comme les raves parties actuelles. C'est toujours la perte de l'individualité qui est recherchée⁶.

Il fustige, enfin, le recours à des psychotropes, devenu selon lui systématique dans le cadre d'une pratique festive :

La volonté de retrouver la fête archaïque se lit dans l'usage des masques, déguisements, travestis, peintures corporelles, mais aussi dans la déstructuration de la pensée, l'effacement de la frontière entre réel et irréel, par le comportement hallucinatoire ; d'où l'importance de l'alcool et, de plus en plus, de la drogue. Une fête sans alcool est devenue inconcevable ; l'alcool favorise l'explosion du moi, qui « s'éclate » littéralement, se dissout dans la totalité de la foule grégaire, de la « communion » de l'être collectif : foules en délire des stades, des

¹ Jean Duvignaud, cité par Georges Minois, *id.*

² *Ibid.*, p. 555.

³ *Id.*

⁴ Guy Debord, cité par Georges Minois, *ibid.*, p. 556.

⁵ *Id.*

⁶ *Id.*

manifestations, processions et cortèges divers qui se soulent de bruits et de slogans incantatoires, des révolutions, des concerts de musique rock ou techno¹.

Gilles Lipovetsky partage ce constat amer sur les fêtes contemporaines, notamment en étudiant l'établissement emblématique des nuits parisiennes des années 1980, le Palace. Il affirme que « procès humoristique et narcissisme se déploient à cœur ouvert² » en ce lieu : « néo-narcissisme des jeunes plus soucieux de s'électriser, de sentir leur corps dans la danse que de communiquer avec l'autre³ ». Il explique que « le spectacle est partout : dans la musique elle-même, dans la foule, dans l'exhibitionnisme in, dans les shows luminocinétiques, dans la surenchère de "looks", de sons, de jeux de lumière⁴ ». Pour l'auteur, ici « le spectaculaire se trouve débridé, disproportionné, mis en orbite sur lui-même⁵ ». Il s'agit d'un « détournement du spectacle lui-même : tout ce luxe de démonstrations n'est pas fait au fond pour être regardé ou admiré mais pour "s'éclater", pour oublier et sentir. Il insiste sur le fait qu'au Palace, « tout y est en excès⁶ ». Gilles Lipovetsky en déduit que se donne, au Palace, une fête dénaturée :

Le Palace [...] ne trouve pas son modèle dans la fête, fût-elle indexée sur la société post-moderne. A rebours de toute transgression, de toute violence symbolique, Le Palace fonctionne sur une logique de l'accumulation et du spectaculaire ; le sacré, l'être-ensemble, la reviviscence du soleil s'y abolissent définitivement au profit d'un narcissisme collectif⁷.

Les deux auteurs parviennent donc à une même conclusion : la fête de la fin du XX^e siècle est une fête dégradée, qui s'est détachée du rire et a perdu sa capacité subversive.

a.2. Scènes de fête contemporaines

De fait, sur les scènes contemporaines, la fête est souvent prétexte à toutes les outrances. Mireille Losco-Lena évoque ainsi une pièce de Daniel Lemahieux, *Les Veaux de ville* :

Ce qui inscrit la pièce dans un questionnement proprement contemporain, c'est l'impossible consommation sexuelle des personnages, qui se trouvent pourtant dans une fête de la

¹ *Id.*

² Gilles Lipovetsky, *L'Ere du vide*, *op. cit.*, p. 244.

³ *Id.*

⁴ *Id.*

⁵ *Ibid.*, p. 244-245.

⁶ *Ibid.*, p. 245.

⁷ *Ibid.*, p. 245-246.

consommation (de drogue, d'alcool et de sexe). Le comique propre au vaudeville contemporain tient alors à l'impossibilité pour les personnages de trouver satisfaction dans la rave échangiste du samedi soir métonymie d'une société qui se réclame de la jouissance du consommer à tout prix. La pièce pratique un comique de la frustration et dessine un mouvement érotique inverse à celui de la fête contemporaine¹.

Les représentations des pratiques festives sont souvent intimement liées à la société de consommation. Elles sont parfois organisées pour célébrer la réussite ; elles permettent alors de mesurer la capacité de la société à s'auto congratuler.

Tel est le cas de la fête organisée pour l'anniversaire de la Bee Wi Bank, dans *Monkey Money* de Carole Thibaut. L'entreprise célèbre sa propre réussite, en utilisant pour cela des symboles associés à la richesse, en particulier le champagne, qui coule à flots à cette occasion. Si cette boisson a une connotation clairement festive, elle est cependant l'apanage des fêtes organisées dans les milieux aisés. Le champagne est un marqueur social. Le servir aux invités de la fête est donc une manière, pour l'organisateur, d'attester sa réussite et ses capacités financières – et ce d'autant plus que le texte de Carole Thibaut précise qu'il s'agit de « Dom Pérignon² », une marque particulièrement onéreuse, synonyme de luxe.

De plus, la configuration de la fête, dans la mise en scène du spectacle de Carole Thibaut, insiste sur les enjeux sociaux qui s'y jouent. Les protagonistes, sur le plateau, s'adressent en effet aux spectateurs de la salle comme si ces derniers étaient les convives de la réception. Ce faisant, la fête reproduit les distinctions sociales préexistantes : les puissants prennent la parole et sont au centre de l'attention – les projecteurs sont braqués sur eux –, tandis que les petites mains de l'entreprise, figurés par le public, ne peuvent que les regarder et les écouter, réduites au silence.

Ce dispositif met en évidence, au sein même de la fête, la passivité des employés au sein de l'entreprise, et celle des spectateurs dans le théâtre. La fête de la Bee Wi Bank n'est pas une fête participative. Au contraire, elle met en place un mécanisme qui permet de conforter les dominations. Elle perd donc son caractère démocratique.

Michaël Foessel explique en effet dans *La Nuit, vivre sans témoin* (2017), que « la critique rousseauiste du théâtre repose tout entière sur le refus de la représentation

¹ Mireille Losco-Lena, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, op. cit., p. 195.

² Carole Thibaut, *Monkey Money*, op. cit., p. 58.

entendue comme séparation entre la scène et la salle¹ » : « Cette inégalité spatiale figure celle qui existe entre les acteurs et les spectateurs, les seconds étant condamnés à contempler (comparer) dans le silence les prestations des premiers² ». Réintroduire cette séparation au sein de la fête contribue donc à annihiler sa « dimension égalitaire³ », et à mettre en évidence le cynisme de ceux qui organisent ce simulacre de fête.

Le spectacle *Nobody* de Cyril Teste, adapté de textes de Falk Richter, présente une autre scène de fête, regroupant toutes les dérives reprochées aux festivités. La fête a lieu en fond de scène, dans une salle qui, durant le reste du spectacle, est une salle de réunion. Le protagoniste Jean Personne et ses collègues participent à une fête donnée sur leur lieu de travail. A cette occasion, ils ingurgitent alcool et drogue en grande quantité. La scène nomme lieu à des coïts entre collègues, ceux-ci paraissant se « transformer en animaux⁴ » – soit le but de la fête, selon Michel Houellebecq.

La fête organisée dans *Nobody* semble donc correspondre en tous points aux critiques émises par Gilles Lipovetsky et Georges Minois. Elle reproduit les excès caractéristiques de la société de consommation, en devenant l'occasion d'une débauche profonde, durant laquelle les individus laissent cours à leurs instincts les plus sauvages et les plus vils. Mais, du fait notamment du contraste créé par la transformation de jeunes cadres dynamiques en bêtes sauvages, cette scène acquiert un aspect caricatural. Il convient donc d'envisager la fête sous un autre angle, comme un espace destiné à esquisser les contours d'une existence alternative, et non comme simplement comme une parenthèse destinée à renforcer les normes sociales tout en laissant libre cours aux pulsions les plus basses des participants.

b. Vive la fête !

b.1 Guy Debord ou les vertus de l'ivresse

Ce réquisitoire contre les pratiques festives contemporaines mérite en effet d'être nuancé. Il apparaît, en premier lieu, pour le moins paradoxal d'en appeler à la

¹ Mickaël Foessel, *La Nuit, vivre sans témoin*, Paris, Autrement, coll. Les Grands Mots, 2017, p. 93.

² *Id.*

³ *Id.*

⁴ Michel Houellebecq, « La fête », *op. cit.*, p. 73.

conception debordienne de la fête, comme le fait Georges Minois, tout en regrettant qu'« une fête sans alcool [soit] devenue inconcevable ». En effet, Anna Trespeuch-Berthelot rappelle dès les premières lignes de son essai au titre éloquent, *Guy Debord ou l'ivresse mélancolique* (2017), qu'« une habitude a accompagné Guy Debord tout au long de sa vie : la consommation quotidienne d'alcools [...] Guy Debord érigea l'ivresse en flambeau d'une radicalité voulue sans concession¹ ». Debord est, en effet, célèbre notamment pour sa consommation vertigineuse d'alcool, que lui-même revendique en plusieurs occasions, y compris à la fin de sa vie, en assurant que la polynévrte alcoolique dont il souffre, et qui l'incitera à mettre fin à ses jours en 1994, comme le résultat de la « fidèle obstination de toute une vie² ».

Dans *Les Tombeaux de Guy Debord* (1999), Jean-Marie Apostolidès affirme que Debord « se fait promoteur d'une *culture de l'ivresse* dans laquelle les éléments liquides visent à dissoudre la pétrification – la sclérose – des formes anciennes³ », notamment au travers d'une proposition parue dans la revue lettriste *Potlatch* en 1960, concernant la rénovation de la Comédie Française :

Pour accélérer lucidement ce processus de décomposition, la Comédie-Française se doit de jouer les classiques (et, à défaut, un quelconque théâtre de la Huchette, hospitalier aux petits inventeurs, pourrait y gagner de l'estime), sous l'empire de drogues appropriées et annoncées sur les affiches des programmes. Une grande variété d'interprétations de la même pièce est garantie selon que la troupe sera tout entière sous l'effet de l'opium ou de l'héroïne ; pour le lendemain goûter du haschisch, ou même de stupéfiants aussi diversifiés qu'il y a d'acteurs. Régaler pour le lettré et assurance d'un stable public de drogués, qui contribuera à remédier à la crise financière de notre théâtre [...] Au cas où l'on ait le courage d'en venir promptement à ces extrémités, les lettristes s'engagent à assister aux spectacles en état d'ivresse manifeste, à la suite de l'absorption de rhum, vodka, vin rouge ou d'un autre breuvage choisi par le régisseur en harmonie avec ses propres tentatives⁴.

Jean-Marie Apostolidès précise qu'« au-delà de son caractère ironique, la proposition de Debord vise à utiliser un bâtiment officiel, ici un théâtre national, pour créer une situation, c'est-à-dire quelque chose d'inédit et d'incontrôlable⁵ » :

Le théâtre tel qu'on le connaît n'est pas aboli ; le bâtiment est seulement transformé en une sorte de navire partant à la dérive, avec acteurs et spectateurs [...] Si le point de départ demeure inchangé – un texte canonique, une troupe officielle – la représentation est caractérisée par une suite de rencontres inouïes, suscitant des émotions et des réactions imprévisibles. L'intention

¹ Anna Trespeuch-Berthelot, *Guy Debord ou l'ivresse mélancolique*, Paris, Editions Le Manuscrit Savoirs, coll. Addictions, 2017, p. 11.

² Guy Debord et Brigitte Cornand, *Guy Debord, son art et son temps*, Canal Plus, 9 janvier 1995, archive INA.

³ Jean-Marie Apostolidès, *Les Tombeaux de Guy Debord* (1999), Paris, Champs-Flammarion, 2006, p. 113.

⁴ *Ibid.*, p. 111.

⁵ *Ibid.*, p. 112.

sous-jacente vise à une appropriation subjective des œuvres anciennes. L'alcool et la drogue auront pour effet de permettre aux spectateurs d'entrer dans le drame, de vivre leur propre histoire dans une troisième dimension. Il s'agit d'une pratique visionnaire dans laquelle l'imagination tient un rôle important¹.

Outre le rôle poétique de l'ivresse, Anna Trespeuch-Berthelot explique que, pour Guy Debord, la consommation d'alcool a une portée revendicatrice : « son affichage public représente un véritable pied de nez politique adressé à la société bourgeoise² ». Par ailleurs, pour Debord, la révolution est intrinsèquement liée à la fête :

Le moment insurrectionnel est lui-même imaginé comme une « fête révolutionnaire ». En novembre 1966, la brochure situationniste intitulée *De la Misère en milieu étudiant* promet que « les révolutions prolétariennes seront des fêtes ou ne seront pas [...] » car « vivre sans temps mort et jouir sans entraves sont les seules règles [que le prolétariat] pourra Reconnaître³ ».

Si le rire permet d'affronter le réel, la fête, elle, permet d'imaginer un univers alternatif. Tandis que le rire permet d'affronter le réel en montrant des alternatives grotesques, la fête est le lieu d'une utopie concrète, en actes. En cela donc, elle s'inscrit la tradition de la philosophie cynique, qui considère que les actions concrètement menées sont plus efficaces que les discours et les idées. Si les dérives nocturnes et festives de Debord et sa consommation d'alcool démesurée contrastent avec l'ascèse cynique, les méthodes employées par les situationnistes sont, elles, proches de celles de leurs prédécesseurs grecs.

b.2. Les fêtes contemporaines

Mais surtout, fustiger « la fête moderne » ne permet pas de rendre compte de la diversité de ses pratiques. Assimiler émissions de télévision, happening et rave-party paraît particulièrement incongru et passéiste, voire réactionnaire – à tout le moins, cela relève d'une méconnaissance certaine du panel contemporain des pratiques festives. Chacun de ces médiums induit, en effet, des rapports différents à ceux qui les contemplant. Le spectateur d'une émission de télévision ne peut guère

¹ *Id.*

² Anna Trespeuch-Berthelot, *Guy Debord ou l'ivresse mélancolique*, op. cit., p. 25.

³ *Ibid.*, p. 36.

être que passif¹. L'émission de télévision ne peut constituer une fête que pour qui y participe ; les téléspectateurs sont, de manière inhérente à leur situation, cantonnés à un rôle d'observateur. Or, la fête a toujours moins de saveur lorsqu'on la contemple que lorsque l'on y prend part. Au contraire, celui qui se rend à une rave partie le fait pour, justement, prendre part activement à la fête. En outre, Georges Minois passe sous silence les rassemblements à la fois festifs et revendicatifs, voire directement politiques, telle la Gay Pride depuis 1970, ou la plus ancienne Fête de l'humanité, dont la première édition a eu lieu en 1930.

Ces différents types de pratiques festives s'inscrivent de manières très différentes dans la société qui les entoure. Tandis que les festivités télévisuelles sont licites, destinées au grand public et n'ont pas vocation à choquer les téléspectateurs, les performances artistiques s'adressent, de facto, à un public moins large, et n'hésitent pas à bousculer les certitudes des spectateurs qui y assistent. Les raves parties – et d'autres fêtes de ce type – demeurent l'apanage de milieux alternatifs. Souvent clandestines et illégales, elles se développent, en outre, hors du cadre marchand. En cela, elles constituent bel et bien une rupture, caractère indispensable à la fête véritable, ainsi qu'une « mise entre parenthèses de la norme », selon les termes utilisés par Georges Minois.

Si ces fêtes alternatives peuvent être considérées comme des exceptions, il est, à l'inverse, impossible de considérer ainsi le Berghain, mythique club berlinois à la renommée internationale. Le philosophe Mickaël Foessel évoque cet établissement dans un ouvrage intitulé *La Nuit, vivre sans témoin*. Après avoir souligné combien il est difficile de pénétrer dans le Berghain, en raison de l'intransigeance des physionomistes qui officient à sa porte, Mickaël Foessel affirme que « pour franchir le seuil, il faut convaincre les gardiens du temple que l'on ne vient pas s'y montrer² ». Il décrit ce lieu installé dans « une ancienne centrale électrique à l'architecture stalinienne³ » : « Tout y est démesurément grand, en sorte qu'il est chimérique de

¹ Cette affirmation peut cependant être nuancée du fait de l'intégration croissante des téléspectateurs dans les programmes, dont les réactions sont prises en compte en temps réel, notamment grâce aux réseaux sociaux.

² Mickaël Foessel, *La Nuit, vivre sans témoin*, op. cit., p. 142

³ *Ibid.*, p. 143.

vouloir s’y faire remarquer plus d’une fraction de seconde¹ ». L’auteur précise enfin que, contrairement aux dispositifs installés dans la majorité des établissements du genre, au Berghain, la lumière provient de projecteurs horizontaux : ce dispositif horizontal « défait la hiérarchie entre le haut et le bas² », s’inscrivant ainsi dans une tradition bakhtinienne d’inversion de la hiérarchie.

La fête renoue donc ici avec son caractère démocratique. S’il est probable que les visiteurs du Berghain recherchent une « explosion du moi », la même que semble déplorer Georges Minois, cette dissolution de l’ego peut s’avérer salutaire dans une société où règne la culture du narcissisme. Bien que l’historien regrette cette « régression grégaire³ », le rassemblement festif s’inscrit alors dans la lignée des fêtes populaires rousseauistes offrant une expérience démocratique hors des rapports de force quotidiens : « Dans une ambiance comme celle-là, demander l’heure qu’il est, dévisager quelqu’un ou attendre d’un corps qu’il expose son identité reviendrait à trahir la confiance dans ce qui se montre⁴ », conclut Michaël Foessel.

La fête revêt donc des formes extrêmement diverses à l’époque contemporaine. Si l’on peut convenir, avec Georges Minois, Gilles Lipovetsky, et bien d’autres, que la société contemporaine a mis en place un régime festif, il importe donc de souligner que ce régime connaît de réelles variations d’intensité. Or, plus encore que sur la fête, c’est sur l’intensité que se focalise l’obsession moderne. En faisant la fête, le contemporain ne cherche pas à « faire de la vie un jeu », encore moins « une gigantesque rigolade ». Il tente, au contraire, d’éprouver l’intensité de son existence, car la fête exige la participation du spectateur ; une participation entière et sincère, loin des simulacres parfois observés sur les scènes contemporaines, car « les fêtes appartiennent à ceux qui les font⁵ ».

¹ *Id.*

² *Ibid.*, p. 144.

³ Georges Minois, *Histoire du rire et de la dérision*, op. cit., p. 557.

⁴ Michaël Foessel, *La Nuit, vivre sans témoins*, op. cit., p. 146.

⁵ Graffiti lu sur les murs durant les fêtes de Bayonne, Francis Marmande, *Faites les fêtes*, Paris, Lignes, 2012, p. 25.

Conclusion

Qu'il s'inscrive dans une visée politique et sociétale conservatrice ou au contraire subversive, le cynisme demeure une invitation à la désobéissance. Tel est le point commun des cynismes antique et contemporain : ils exhortent chacun à agir librement, selon ses instincts et ses besoins. Car désobéir peut être un besoin, lorsqu'obéir signifie contrevenir à des principes et des valeurs personnels.

Ainsi sans doute faut-il voir plus qu'une coïncidence si Henry Thoreau écrit, dans *La Désobéissance civile* (1849), comment il cherche, en vain, un homme digne de ce nom, dans la lignée de Diogène de Sinope :

Ah, donnez-nous un homme qui soit un homme, et qui, comme le dit mon voisin, ait dans le dos une colonne vertébrale à travers laquelle on ne puisse passer la main ! Les statistiques nous leurrent : notre population est gravement surévaluée. Combien y'a-t-il *d'hommes* par millier de miles carrés dans ce pays ? A peine un¹.

Thoreau rédige ce texte après avoir passé une nuit en prison, au motif de n'avoir pas payé ses impôts. La cause de cet éphémère emprisonnement peut sembler triviale ; il est, en réalité, éminemment politique, car Thoreau explique dans son texte avoir refusé de se soumettre à la fiscalité d'un Etat qui menait une guerre inique contre le Mexique. Ce faisant, il suit la doctrine du cynisme antique, qui assure la prépondérance des principes individuels sur le respect des lois imposées par la vie en société. L'un des traits caractéristiques du cynique est, en effet, son intransigeance ; mais de cette exigence, naît une quête d'absolu vouée à demeurer insatisfaite.

Le cynisme de Thoreau n'est donc pas univoque. S'il démontre la volonté du philosophe de rester fidèle à ses principes, et constitue une résistance en acte, dotée d'une théâtralité potentielle que n'aurait pas reniée Diogène de Sinope, il est également teinté d'un vif sentiment de mépris à l'égard de ses contemporains. Refuser de s'acquitter de l'impôt, cela signifie aussi refuser de financer une société qui ne le mérite pas, et refuser de prendre part à la vie commune. Pas plus que l'Etat, les citoyens ne trouvent grâce aux yeux de Thoreau. Son cynisme se mâtime ainsi de misanthropie, et la retraite en pleine nature qu'il effectue puis relate dans *Walden ou la vie dans les bois* (1854) ouvre la voie à la réclusion dans laquelle s'enfermera

¹ Henry Thoreau, *La Désobéissance civile* (1849), trad. J. Mailhos, Paris, Editions Gallmeister, 2017, p. 14.

finalement le personnage de Gorge Mastromas dans la pièce de Dennis Kelly éponyme. Quoique celui-ci soit riche à millions, il décide en effet de se retirer du monde – dans des conditions toutefois moins spartiates que celles qu’avait choisies Thoreau.

Thoreau illustre l’ambiguïté qui demeure autour du cynisme, toute l’intransigeance que suppose cet état d’esprit, mais aussi l’échec auquel sa nature même le condamne : profondément individualiste, le cynisme n’a pas vocation à faire de nouveaux adeptes. Comme Antisthène avait tenté de chasser Diogène lorsque celui-ci avait manifesté sa volonté de devenir son disciple, les cyniques contemporains cherchent à demeurer une société secrète. Ils ne doivent leur existence qu’à leur nombre restreint, et la croissance exponentielle du nombre de cyniques signifierait la perte de tous, car un tel état d’esprit ne permet pas de faire société.

Tandis que le cynisme gagne du terrain, la difficulté qu’éprouvent les individus à se rassembler apparaît donc distinctement. Sur les scènes contemporaines, la problématisation du dialogue et la multiplication de chœurs désaccordés constituent autant de preuves formelles de cette complexité à faire groupe. Mais cette difficulté à laquelle se heurtent les contemporains se manifeste également dans les thématiques abordées dans les œuvres, d’où le collectif est absent. Les syndicats n’existent pas dans les œuvres traitant du monde du travail et, plus généralement, toute forme de collectivité est scrupuleusement gommée des scènes contemporaines, jusqu’à la cellule familiale, qui n’apparaît jamais qu’éclatée.

Cette difficulté à réunir les individus sous une même bannière se prolonge par l’absence de représentation des antagonismes des classes sociales. Il règne au contraire, sur les scènes contemporaines, une certaine homogénéité sociale intrafictionnelle. Ainsi les deux protagonistes de *Trafic* de Yoann Thommerel appartiennent-ils au même milieu, tout comme les anciens cadres dynamiques qui témoignent dans *La Bonne Nouvelle* de Benoît Lambert et François Bégeaudeau, bien qu’ils proviennent de milieux sociaux différents. *Timon/Titus* du collectif OS’O met également en scène des enfants exclusivement issus de bonne famille ; bien que deux d’entre eux soient le fruit d’un adultère, tous manient les mêmes codes sociaux et le même langage. Seuls les riches et les pauvres apparaissant dans *Monkey Money* de Carole Thibaut se croisent, à la faveur des brèches fissurant le mur qui les sépare.

Or, sans appartenances, la construction de l'identité individuelle se complexifie à son tour. Ce phénomène fait l'objet d'une traduction formelle, lorsque des personnages se dédoublent ou évoluent drastiquement, mais devient aussi une thématique dramatique, pour des œuvres mettant en scène des personnages qui se cherchent.

Ces problématiques communautaires et identitaires transcendent la dichotomie entre cynisme conservateur et cynisme subversif, et renforcent l'aspect individualiste de l'esthétique du cynisme.

Cependant, de ce fait, le cynisme ne constitue jamais qu'une réponse imparfaite à la crise de la fonction critique. Son incapacité congénitale à proposer une véritable alternative met à mal la fonction critique que pourrait porter l'esthétique du cynisme. C'est pourquoi des auteurs dont les œuvres ont pu s'inscrire, en particulier au début de leur carrière, dans le cadre d'une esthétique du cynisme, semblent désormais s'en détacher.

Les dernières œuvres d'Alexandra Badea évoquent ainsi des questions plus intimes que politiques. Tandis que dans *Burnout*, *Contrôle d'identité* ou *Pulvérisés*, l'intimité semblait être un biais pour traiter de sujets politiques, tels l'immigration ou le monde du travail, dans *Points de non-retour [Thiaroye]* (2018) ou *A la Trace* (2018), l'auteure cherche, au contraire, à montrer « comment le politique interfère dans l'intime¹ ». La connotation négative du verbe interférer est révélatrice de la vision d'Alexandra Badea : pour elle, les sphères du politique et de l'intime sont incompatibles, et se nuisent l'une à l'autre. L'incursion de la politique dans la vie intime des individus les empêche de vivre comme ils l'entendraient.

De la même manière, le style de David Lescot a considérablement évolué depuis *L'Amélioration*. En effet, l'auteur ancre désormais ses pièces dans un contexte historique précis appartenant au passé – les années 1920 aux Etats-Unis pour *Le Système de Ponzi*, par exemple –, ou bien écrit sur des thématiques spécifiques – l'écologie avec *Les Glaciers grondants* (2015) –, et parfois réunit ces deux exigences

¹ Emission Pièce détachées, diffusée le 30 avril 2018 sur Radio Campus, <https://www.radiocampusparis.org/pièces-detachees-alexandra-badea/>, consulté le 4 octobre 2018.

comme dans *Les Ondes magnétiques* (2018), évoquant les radios libres dans les années 1980.

Ces quelques exemples tendent à accréditer l'hypothèse selon laquelle le cynisme mènerait à l'impasse.

Néanmoins, l'esthétique du cynisme peut permettre une réactivation de la fonction critique ; mais celle-ci proviendrait alors du système ludique qui accompagne la formation fragmentaire d'une esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain. Pour retrouver une portée critique, l'esthétique du cynisme doit être envisagée comme un phénomène global. Essentiellement disparate et éclatée, cette esthétique doit se lire comme un jeu de piste pour le spectateur. A lui, et à lui seul, d'en déceler les traces ici et là, d'en reconstituer le puzzle au gré de son parcours de spectateur. Pris isolément et ponctuellement, les éléments épars constituants de l'esthétique du cynisme mènent, selon la tonalité qui leur est donnée, à la formation d'un discours pessimiste et désabusé sur le monde, ou bien permettent de rire de celui-ci. Mais ils acquièrent une portée plus critique lorsqu'ils sont considérés solidairement, comme une galaxie révélatrice d'un cynisme rampant et quotidien, qui atteint même ceux qui s'en défient le plus. Cette expérience ludique de reconnaissance à laquelle peut se livrer le spectateur permet de préserver à la fois la finalité du théâtre qui est, selon Brecht, le « divertissement¹ », et l'élan vital qui se dégage de la philosophie cynique.

A défaut de proposer une alternative, l'esthétique du cynisme offre au spectateur de sortir de sa mythique passivité ; non pas en le convoquant sur scène, ni même en lui donnant la possibilité d'exprimer son opinion, mais en le mobilisant intellectuellement, en le conviant à prendre part à une enquête, dont le but serait de repérer les stigmates du cynisme qui émaillent les scènes contemporaines.

Un tel stratagème permet également de dépasser sur la supposée passivité du spectateur, décrite par Jacques Rancière, et la nécessité de le rendre actif :

Nous ne sommes plus au temps où les dramaturges voulaient expliquer à leur public la vérité des relations sociales et les moyens de lutter contre la domination capitaliste. Mais on ne perd pas forcément ses présupposés avec ses illusions, ni l'appareil des moyens avec l'horizon des fins. Il se peut même, à l'inverse, que la perte de leurs illusions conduise les artistes à faire monter la pression sur les spectateurs : peut-être sauront-ils, eux, ce qu'il faut faire, à condition

¹ Bertolt Brecht, *Petit Organon pour le théâtre*, op. cit., p. 14.

que la performance les tire de leur attitude passive de spectateur et les transforme en participants actifs d'un monde commun¹.

Selon le philosophe, « ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – [...] sont des allégories incarnées de l'inégalité² » :

On disqualifie le spectateur parce qu'il ne fait rien, alors que les acteurs sur la scène ou les travailleurs à l'extérieur mettent leur corps en action. Mais l'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement des travailleurs manuels et des praticiens empiriques, enfoncés dans l'immédiat et le terre à terre, la large perspective de ceux qui contemplant les idées³.

Le caractère fragmentaire de l'esthétique du cynisme permet, tout en conservant une forme et une progression dramatique, de proposer au spectateur d'élaborer son propre parcours, à même de l'émanciper, tout en évitant l'écueil d'une participation factice et laborieuse. Jacques Rancière estime que « le spectateur [...] observe, il sélectionne, il compare, il interprète⁴ » ; c'est bien à ces capacités du spectateur que fait appelle l'esthétique du cynisme, en disséminant, en égrainant ses traces.

Cet aspect ludique de l'expérience théâtrale permet d'approfondir son intensité. Comme l'explique le philosophe Tristan Garcia dans un ouvrage consacré à ce principe, « l'intensité résiste au calcul⁵ », et s'oppose en cela à la « rationalisation des connaissances⁶ » promise par la modernité. L'intensité apparaît donc comme la « valeur éthique suprême de ce qui résiste à cette rationalisation⁷ ». En cela, elle pourrait constituer l'antithèse du cynisme, qui exige la rationalité et prône l'apathie. Si « seul ce sentiment d'excitation permet de tenir de bout en bout une vie, pour la sauver de l'amertume et du ressentiment⁸ », il se confirme alors qu'il pourrait bel et bien être le (seul ?) remède au cynisme ordinaire.

Clément Rosset l'écrit dans *La Force majeure* : le cynisme menace chacun d'entre nous, du fait de l'absurdité de la condition humaine :

¹ Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*, op. cit., p. 17.

² *Ibid.*, p. 18.

³ *Id.*

⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁵ Tristan Garcia, *La Vie intense, une obsession moderne*, Paris, Autrement, coll. Les Grands Mots, 2016, p. 15.

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Ibid.*, p. 22.

Il n'est aucun bien du monde qu'un examen lucide ne fasse apparaître en définitive comme dérisoire et indigne d'attention, ne serait-ce qu'en considération de sa constitution fragile, je veux dire de sa position à la fois éphémère et minuscule dans l'infinité du temps et de l'espace¹.

Pour savoir comment continuer à vivre dans un monde qui n'y incite pas toujours, il faut s'en référer à la réponse que Clément Rosset apporte quant à la possibilité de demeurer joyeux dans un monde qui n'incite guère à l'être :

On doit rétorquer, à ceux qui reprochent à l'approbation inconditionnelle de la vie, en quoi consiste la joie, d'approuver du même coup toutes les outrances et cruautés humaines, que cet argument est invariablement avancé par ceux à qui justement manque la force de vivre et qui espèrent confusément qu'en faisant reculer scandales et horreurs perpétrés par l'homme – tâche justifiée et honorable – on réussira aussi à en finir avec le malheur inhérent à l'existence – pensée névrotique. Car il n'est guère de souci du mieux-vivre, surtout lorsque celui-ci prend le pas sur toute autre attention prêtée à l'existence, qui ne soit l'expression directe, ou à peine voilée, de cette incapacité à vivre tout court à laquelle se résume l'essentiel du dérangement mental².

L'intensité réveille cette « force de vivre » qu'évoque Rosset. Redonner à l'expérience théâtrale de l'intensité, c'est donc redonner au théâtre de sa puissance, au sens étymologique de terme, c'est-à-dire le charger de tout ce qu'il est *en puissance*, de tout ce qu'il pourrait être et permettre.

Mais, comme le souligne Tristan Garcia, l'intensité n'est plus dès lors qu'elle est pensée : elle s'évanouit lorsqu'on la nomme :

En introduisant les valeurs de la vie dans la pensée, on oublie ce que la pensée fait en retour à la vie : on oublie qu'elle l'annule. Pourquoi l'annule-t-elle ? Parce que la pensée ne sait pas agir autrement qu'en traitent ses objets comme des identités. Et nous l'avons constaté tout au long de notre enquête : l'identification travaille contre l'intensification³.

C'est pourquoi le caractère protéiforme de l'esthétique du cynisme permet de sans cesse renouveler cette intensité. Reconnaître ses traces exige un effort constant, empêchant ainsi l'intensité provoquée par cette reconnaissance de se flétrir.

Cependant, et quelles que soient ses ambitions, jamais le théâtre ne parviendra à égaler l'intensité de la vie. Comme l'écrit Clément Rosset, « la littérature est en dessous de la vie, l'expression artistique est trop faible, l'imagination trop pauvre pour égaler l'atrocité et le miracle de cette vie, de la mort, trop insuffisante aussi pour pouvoir en rendre compte⁴ ». Mais il peut, et c'est là toute sa puissance, constituer un

¹ Clément Rosset, *La Force majeure*, Paris, Editions de Minuit, coll. Critique, 1983, p. 7.

² *Ibid.*, p. 29.

³ Tristan Garcia, *La Vie intense, op. cit.*, p. 165.

⁴ Clément Rosset, *La Force majeure, op. cit.*, p. 12.

remède à la mélancolie. Le meilleur spectacle n'est pas nécessairement celui qui donne envie de retourner au théâtre ; c'est peut-être celui qui, au contraire, donne envie de sortir pour vivre sa vie.

L'esthétique du cynisme agit ainsi sur celui qui sait la percevoir comme une invitation à scruter et le théâtre et le monde, à regretter leurs insuffisances, tout en se réjouissant, aussi, parfois, de leur beauté et des joies que l'on peut y trouver, sans pour autant se départir d'une exigence qui, bien qu'à jamais inassouvie, devra demeurer vivace.

Bibliographie

I. Corpus

I.1. Corpus primaire

I.1.a. Corpus d'œuvres textuelles

BADEA, Alexandra, *Je te regarde, Europe connexion, Extrémophile*, Paris, L'Arche, 2015.

BADEA, Alexandra, *Pulvérisés*, Paris, L'Arche, 2012.

BADEA, Alexandra, *Contrôle d'identité, Mode d'emploi, Burnout*, Paris, L'Arche, 2009.

BARTLETT, Mike, *Contractions* (2011), trad. K. Rivière, Arles, Actes Sud, 2002.

CHURCHILL, Caryl, *Copies* (2002), trad. D. Hollier, Paris, L'Arche, 2004.

CRIMP, Martin, *Le Reste vous le connaissez par le cinéma* (2014), trad. P. Djian, Paris, L'Arche, 2015.

CRIMP, Martin, *Dans la République du bonheur* (2012), trad. P. Djian, Paris, L'Arche, 2013.

CRIMP, Martin, *La Ville* (2007), trad. P. Djian, Paris, L'Arche, 2008.

CRIMP, Martin, *Tendre et cruel*, trad. P. Djian, Paris, L'Arche, 2004.

CRIMP, Martin, *Getting attention* (1991), trad. S. Magois, Paris, L'Arche, 2005.

CRIMP, Martin, *La Campagne* (2000), trad. P. Djian, Paris, L'Arche, 2002.

DE BELLESCIZE, Côme, *Soyez vous-même*, Paris, Editions Les Cygnes, 2018.

GARCÍA, Rodrigo, *Evel Knievel contre Macbeth, na terra do finado Humberto*, suivi de *4, une pièce concrète*, trad. C. Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

HIRATA, Oriza, *Les Trois Sœurs (Version androïde)*, suivi de *Sayonara (Version 2)*, trad. M. Capel et H. Ogashiwa, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2014.

KELLY, Dennis, *L'Abattage rituel de Gorge Mastromas* (2013), trad. G. Watkins, Paris, L'Arche, 2014.

KELLY, Dennis, *Orphelins* (2009), suivi de *Oussama, ce héros* (2005), trad. P. Le Moine et P. Lerch, Paris, L'Arche, 2012.

KELLY, Dennis, *Love & Money / Adn* (2006/2008), trad. P. Le Moine, Paris, L'Arche, 2011.

LAMBERT, Benoît, *Bienvenue dans l'espèce humaine*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016.

LESCOT, David, *L'Amélioration*, Arles, Actes Sud, coll. Papiers, 2004.

LOHER, Déa, *Barbe-bleue, espoir des femmes / Manhattan Medea* (1999), trad. L. Muhleisen, Paris, L'Arche, 2001.

MELQUIOT, Fabrice, *Ma Vie de chandelle*, Paris, L'Arche, 2003.

PARAVIDINO, Fausto, *La Boucherie de Job* (2014), trad. P. Pizzuti, Paris, L'Arche, 2015.

PESSAN, Eric, *Les Inaboutis*, Paris, Théâtre Ouvert, coll. Tapuscrit, 2011.

RAVENHILL, Mark, *War and breakfast, shot / get pleasure / repeat* (2008), trad. M. Goldberg, C. Hargreaves, D. Hollier, G. Joly, S. Magnaud, S. Magois, B. Pélissier, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.

RICHTER, Falk, *Hôtel Palestine* (2004), *Electronic City*, *Sous la glace*, *Le Système* (2006), trad. A. Monfort, Paris, L'Arche, 2008.

STRAUSS, Botho, *Viol*, trad. M. Vinaver et B. Grinberg, Paris, L'Arche, 2005.

STRAUSS, Botho, *Grand et Petit* (1978), trad. J. Launay, Paris, Gallimard, 1980.

THIBAUT, Carole, *Monkey Money*, Belgique, Carnières-Morlanwelz, Lansman Editeur, 2015.

THOMMEREL, Yoann, *Trafic*, Paris, Les Petits matins, 2013.

VON MAYENBURG, Marius, *Le Moche* (2007), trad. H. Mauler et R. Zahnd, Paris, L'Arche, 2008.

1.1.b. Corpus d'œuvres scéniques

4, texte et mise en scène de Rodrigo García, création à Montpellier, au hTh – CDN, en novembre 2015.

Bienvenue dans l'espèce humaine, texte et mise en scène de Benoît Lambert, création à Brochon, au Lycée Stephen Liégard, en février 2012.

Big and Small, texte de Botho Strauss, mise en scène de Benedict Andrews, création à Paris, au Théâtre de la Ville, en mars 2012.

Contractions, texte de Mike Bartlett, mise en scène de Mélanie Leray, création à Brest, au Quartz, en novembre 2011.

Contractions, texte de Mike Bartlett, mise en scène d'Anne Théron, création à Châtelleraut, au Théâtre Blossac, en janvier 2014.

L'Abattage rituel de Gorge Mastromas, texte de Dennis Kelly, mise en scène de Maïa Sandoz, création au CDN d'Orléans Loiret-Centre, en novembre 2016.

L'Abattage rituel de Gorge Mastromas, texte de Dennis Kelly, mise en scène de Chloé Dabert, création au Quai – CDN d'Angers, mars 2017.

L'Amélioration, texte et mise en scène de David Lescot, création à Paris, au Théâtre du Rond-Point, en septembre 2004.

La Bonne Nouvelle, texte de François Bégaudeau, mise en scène de Benoît Lambert, création au Théâtre Dijon Bourgogne, en novembre 2016.

La Boucherie de Job, texte et mise en scène de Fausto Paravidino, création en Italie, à Gênes, au Teatro della Tosse, en janvier 2016.

Le Moche, texte de Marius Von Mayenburg, mise en scène de Maïa Sandoz, création à Paris, à la Générale, en novembre 2013.

Les Trois sœurs (Version androïde), texte d'après Anton Tchekhov, mise en scène d'Oriza Hirata, création à Genevilliers, au T2G, en décembre 2012.

Love and Money, texte de Dennis Kelly, mise en scène de Blandine Savetier, création au Théâtre National de Strasbourg, le 15 janvier 2014.

Monkey Money, texte et mise en scène de Carole Thibaut, création à Tourcoing, au Théâtre du Nord, novembre 2015.

Soyez vous-même, texte et mise en scène de Côme de Bellescize, création à Paris, au théâtre de Belleville, en janvier 2017.

Timon/Titus, un spectacle du collectif OS'O mis en scène par David Czesinski, création à Saint André de Cubzac, au Champ de foire, en novembre 2014.

Trafic, texte de Yoann Thommerel, mise en scène de Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, création à Amiens, à la Maison de la Culture, en avril 2014.

I.2. Corpus secondaire

I.2.a. Corpus secondaire d'œuvres textuelles

BADEA, Alexandra, *Points de non retour [Thiaroye]*, Paris, L'Arche, 2018.

BADEA, Alexandra, *A la trace* suivi de *Celle qui regarde le monde*, Paris, L'Arche, 2018.

BARTLETT, Mike, *Love, love, love* (2010), suivi de *Bull* (2013), trad. B. Péliissier et K. Rivière, Paris, Actes Sud, coll. Papiers, 2017.

BECKETT, Samuel, *Fin de partie*, Paris, Editions de Minuit, 1957.

BEGAUDEAU, François, *La Devise*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2017.

BLUTSCH, Hervé, et LAMBERT, Benoît, *Qu'est-ce que le théâtre*, Besançon, les Solitaires Intempestifs, 2016.

BOND, Edward, *Si ce n'est toi* (2000) / *Existence* (2002) / *Chaise* (2002), trad. M. Vittoz, Paris, L'Arche, 2003.

BOND, Edward, *Le Crime du XXI^e siècle* (1999), trad. M. Vittoz, Paris, L'Arche, 2000.

BOND, Edward, *Pièces de guerre I et II, Rouge noir et ignorant, La Furie des Nantis* (1985/1991), trad. M. Vittoz, Paris, L'Arche, 1999.

BOND, Edward, *Pièces de guerre III, Grande paix*, (1985/1991), trad. M. Vittoz, Paris, L'Arche, 1994.

BRECHT, Bertolt, *La Vie de Galilée* (1955), trad. E. Recoing, Paris, L'Arche, 2006.

BRECHT, Bertolt, *Dans la Jungle des viles* (1956), trad. J. Jourdeuil et S. Muller, Paris, L'Arche, 1995.

BRECHT, Bertolt, *Homme pour homme* (1953), trad. B. Chartreux, E. Spreng et J.-P. Vincent, Paris, L'Arche, 1999.

CRIMP, Martin, *Le Traitement* (1993), trad. E. Angel-Perez / *Atteintes à sa vie* (1997), trad. C. Pellet, Paris, L'Arche, 2002.

CRIMP, Martin, *Claire en affaires* (1988), trad. J.-P. Vincent et F. Plain / *Probablement les Bahamas* (1987), D. Merahi, Paris, L'Arche, 2006.

DURAND, Philippe, *1336 (paroles de Fralibs)*, Paris, Editions D'ores et déjà, 2016.

FRECHETTE, Carole, *Je pense à Yu*, Arles, Actes Sud, coll. Papiers, 2012.

GARCIA, Rodrigo, *Golgotha picnic*, trad. C. Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

GARCIA, Rodrigo, *Accidens* (2005), in *Cendres 2000-2009*, trad. C. Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2011.

GARCIA, *Jardinage humain* (2003), trad. C. Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.

GARCIA, Rodrigo, *L'Histoire de Ronald, le clown de McDonald's*, suivi de *J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*, trad. C. Vasserot, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2003.

HANDKE, Peter, *Outrage au public et autres petites pièces parlées* (1966), trad. J. Sigrig, Paris, L'Arche, 2011.

HILLING, Anja, *Mousson / Tristesse animal noir* (2005/2007), trad. H. Christophe et S. Berutti-Ronelt, Montreuil, Editions théâtrales, 2011.

- IBSEN, Henrik, *Un Ennemi du peuple* (1882), in *Les Douze dernières pièces*, vol. II, trad. Terje Sinding, Paris, Imprimerie nationale, coll. Le spectateur français, 2003.
- IONESCO, Eugène, *Rhinocéros* (1959), Paris, Gallimard, coll. Folio, 1972.
- JARRY, Alfred, *Ubu Roi* (1896), Paris, Gallimard, coll. Folio classiques, 2016.
- JOUARY, Jean-Paul, *La Sagesse du chien, pièce en quelques actes cyniques*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- KELLY, Dennis, *Occupe-toi du bébé* (2007), trad. P. Le Moine et P. Sales, Paris, L'Arche, 2010.
- KOLTES, Bernard-Marie, *Combat de nègre et de chiens* (1989), Paris, Editions de Minuit, 2007.
- KOLTES, Bernard-Marie, *Roberto Zucco* (1990), Paris, Editions de Minuit, 2001.
- LESCOT, David, *Les Ondes magnétiques*, Arles, Actes Sud, coll. Papiers, 2018.
- LESCOT, David, *Les Glaciers grondants* suivi de *Le Plus Près Possible*, Arles, Actes Sud, coll. Papiers, 2015.
- LESCOT, David, *Le Système de Ponzi*, Arles, Actes Sud, coll. Papiers, 2012.
- LESCOT, David, *Les Jeunes*, suivi de *On refait tout* et de *Réfection*, Arles, Actes Sud, coll. Papiers, 2011.
- LESCOT, David, *Un Homme en faillite*, Arles, Actes Sud, coll. Papiers, 2007.
- LOHLE, Philipp, *Dénommé Gospodin* (2007), trad. R. Orthmann, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2010.
- LORDON, Frédéric, *D'un retournement l'autre, comédie sérieuse sur la crise financière en quatre actes, et en alexandrins*, Paris, Seuil, 2011.
- LOHER, Déa, *Innocence* (2003), trad. L. Muhleisen, Paris, L'Arche, 2005.
- LOHER, Déa, *Les Relations de Claire* (1999), trad. L. Muhleisen, Paris, L'Arche, 2003.
- MELQUIOT, Fabrice, *C'est ainsi mon amour que j'appris ma blessure / Le Laveur de visages / L'Actrice empruntée*, Paris, L'Arche, 2003.
- MOLIERE, *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), Paris, Gallimard, coll. Folio classiques, 2013.
- MOLIERE, *Tartuffe* (1669), Paris, Gallimard, coll. Folio classiques, 2013.
- PARAVIDINO, Fausto, *Nature morte dans un fossé* (2002), trad. P. Pizzuti, Paris, L'Arche, 2006.
- POMMERAT, Joël, *Les Marchands*, Arles, Actes Sud, coll. Papiers, 2006.

- RAMPAL, Jacques, *Diogène le cynique*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2004.
- RAVENHILL, Mark, *Shopping and fucking* (1996), trad. J.-M. Lanteri, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007.
- SARTRE, Jean-Paul, *Huis-clos* (1947), Paris, Gallimard, coll. Folio, 2000.
- SHAKESPEARE, William, *Titus Andronicus*, in *Titus Andronicus, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan*, trad. F.-V. Hugo, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.
- SOPHOCLE, *Théâtre complet*, Paris, Garnier Frères, 1964.
- STEPHENS, Simon, *Pornographie* (2008), trad. S. Magois, L'Île-Saint-Denis, Sophia Institute for the Creative Arts, 2010.
- STRAUSS, Botho, *Le Temps et la chambre* (1988), trad. M. Vinaver, Paris, L'Arche, 2010.
- TCHEKHOV, Anton, *La Mouette* (1896), trad. A. Markowicz, F. Morvan, Arles, Actes Sud, coll. Babel, 2011.
- VINAVER, Michel, *11 septembre 2001*, Paris, L'Arche, 2002.
- VON MAYENBURG, Marius, *Perplexe* (2010), trad. H. Mauler et R. Zahnd / *Voir clair* (2006), trad. L. Muhleisen, Paris, L'Arche, 2012.

1.2.b. Corpus secondaire d'œuvres scéniques

- 1336, paroles de Fralib*, texte et mise en scène de Philippe Durant, création à la Comédie de Saint-Etienne, dans le cadre de la Fête de la Comédie, en juin 2015.
- A ce projet personne ne s'opposait*, texte de Marc Blanchet et Alexis Armengol, librement inspiré d'Eschyle, mise en scène d'Alexis Armengol, création à Tours, au CDR-Théâtre Olympia, en septembre 2015.
- Accidens*, texte et mise en scène de Rodrigo García, création en Italie, à Prato, au Contemporanea Festival, en juin 2005.
- Golgota picnic*, texte et mise en scène de Rodrigo García, création en Espagne, à Madrid, au Teatro Maria Guerrero, en janvier 2011.
- Idiot! parce que nous aurions dû nous aimer*, texte d'après Dostoïevski, mise en scène de Vincent Macaigne, création à Paris, au Théâtre national de Chaillot, en mars 2009.
- Inferno*, d'après Dante, mise en scène de Romeo Castellucci, création au Festival d'Avignon, en juillet 2008.
- J'ai acheté une pelle chez Ikea pour creuser ma tombe*, texte et mise en scène de Rodrigo García, création en Espagne, à Madrid, au Sala Teatro Cuarta Pared, en février 2002.

Jardinage humain, texte et mise en scène de Rodrigo García, création à Rennes au Théâtre national de Bretagne, en janvier 2003.

Je suis un pays, texte et mise en scène de Vincent Macaigne, création au Théâtre Vidy-Lausanne, en septembre 2017.

La Devise, texte de François Bégaudeau, mise en scène de Benoît Lambert, création au Théâtre Dijon Bourgogne, en octobre 2015.

La Mouette, texte d'après Anton Tchekov, mise en scène de Thomas Perrenoud, création à Paris, au Théâtre de la Bastille, mars 2017.

La Mouette, texte d'Anton Tchekhov, mise en scène de Thomas Ostermeier, création au Théâtre Vidy-Lausanne, en février 2016.

Ma Vie de chandelle, texte de Fabrice Melquiot, mise en scène d'Emmanuel Demarcy-Mota, création à la Comédie de Reims, le 5 février 2014.

Nobody, texte d'après Falk Richter, mise en scène de Cyril Teste, création à Montpellier, au Printemps des Comédiens, en juin 2015.

Orphelins, texte de Dennis Kelly, mise en scène de Chloé Dabert, création au CDDB – Théâtre de Lorient, octobre 2013.

Please kill me, texte d'après Legs McNeil et Gillian McCain, mise en scène de Mathieu Bauer, création à Lyon, aux Subsistances, en février 2011.

Que faire ? (Le retour), texte de Jean-Charles Masséra et Benoît Lambert, mise en scène de Benoît Lambert, création au Théâtre Dijon Bourgogne, en janvier 2011.

Une Chambre en Inde, texte d'Hélène Cixous, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, création à Vincennes, à la Cartoucherie, en novembre 2016.

Un Ennemi du peuple, texte d'Henrik Ibsen, mise en scène de Thomas Ostermeier, création au Festival d'Avignon, en juillet 2012.

Veillons et armons-nous en pensée, texte d'après Bertolt Brecht, Georg Büchner, Friedrich Engels et Karl Marx, mise en scène de François Chattot et Jean-Louis Hourdin, création au Théâtre Vidy-Lausanne, en novembre 2005.

The Four seasons restaurant, mise en scène de Romeo Castellucci, création au festival d'Avignon, en juillet 2012.

I. 3. Autre références littéraires

BERNANOS, Georges, *La France contre les robots* (1944), https://biblio.wiki/wiki/La_France_contre_les_robots/Pr%C3%A9face

BRADBURY, Ray, *Fahrenheit 451* (1953), trad. J. Chambon et H. Robillot, Paris, Gallimard, coll. Folio SF, 2000.

- GARY, Romain, *Le Sens de ma vie*, entretien, Paris, Gallimard, NRF, 2014.
- HESSEL, Stéphane, *Indignez-vous !*, Montpellier, Indigène Editions, 2010.
- HOUELLEBECQ, Michel, *Rester vivant*, Paris, Flammarion, coll. coll. Libro littérature, 2015.
- HUSLEY, Aldous, *Le Meilleur des mondes* (1932), trad. J. Castier, Paris, Pocket, 2017.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-bas* (1891), Paris, Garnier Flammarion, 1978.
- ORWELL, Georges, *1984* (1949), trad. A. Audiberti, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2009.
- OVIDE, *Les Métamorphoses*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1992.
- PEREC, Georges, *Je me souviens* (1978), Paris, Fayard, 2013.
- VALERY, Paul, *Variété I et II* (1924/1930), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2009.

II. Sur les œuvres et artistes du corpus

II.1. Autour d'Alexandra Badea

MAISETTI, Arnaud, « Les seuils politiques des écritures contemporaines du théâtre », mis en ligne le 9 mai 2016, consulté le 10 septembre 2018. URL : <http://www.arnaudmaisetti.net/spip/spip.php?article1718>

BOST, Bernadette, « Listes et inventaires dans les textes dramatiques contemporains : faillite ou relance de la théâtralité ? », *Ecritures dramatiques contemporaines (1980-2000)*, *L'avenir d'une crise*, 2002, Joseph Danan et Jean-Pierre Ryngaert (dir.), *Études théâtrales*, n° 24-25p. 18-27.

LE PORS, Sandrine, « Les dramaturgies de la liste dans le théâtre contemporain », in Sophie MILCENT-LAWSON, Michelle LECOLLE et Raymond MICHEL (dir.), *Liste et effet de liste en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. Rencontres, 2013, p. 411-425.

LECHNER, Marie, « La deuxième vie des “escort girls virtuelles” du site Ashley Madison », Pixels (blog), mis en ligne le 5 juin 2016, consulté le 10 septembre 2018. URL : http://www.lemonde.fr/pixels/article/2016/06/05/la-deuxieme-vie-des-escort-girls-virtuelles-du-site-de-rencontres-ashley-madison_4937447_4408996.html?xtmc=artistes_suissees_bot&xtcr=1

Emission Pièce détachées, diffusée le 30 avril 2018 sur Radio Campus : <https://www.radiocampusparis.org/pièces-detachees-alexandra-badea/>

Site internet de la société Gostai : <http://www.gostai.com/connect/index.html>

Site internet de la société Ubiface : <http://www.ubiface.com/visioconference-mobile/29-jazz-connect.html>

Site internet proposant au téléchargement des modèles de lettre payants :
<http://modele-lettre.lemonde.fr/lettre-4440/lettre-de-demande-au-benefice-de-l-aide-medicale-de-l-etat-pour-un-etranger.html>

Page Wikipédia du Syndrome d'épuisement professionnel :
https://fr.wikipedia.org/wiki/Syndrome_d%27%C3%A9puisement_professionnel

II.2. Autour de Martin Crimp

Bible du spectacle *Tendre et cruel*, mis en scène par Luc Bondy :
https://www.festival-automne.com/uploads/Publish/archive_pdf/FAP_2004_TH_03_PRGS.pdf

Dossier pédagogique du spectacle *Tendre et cruel*, mis en scène par Brigitte Jaques-Wajeman :
https://transversarts.files.wordpress.com/2014/02/transversarts_fiche_tendre_web.pdf

Site de la compagnie Pandora, dirigée par Brigitte Jaques-Wajeman :
<http://www.compagniepandora.com/site/spectacles/tendre-et-cruel/>

Marilyn Monroe par Douglas Kirkland : <http://www.daily-joy.fr/article/marilyn-monroe-par-douglas-kirkland-20110518.html>

II.3. Autour du collectif OS'O

Site internet du collectif OS'O : <http://www.collectifoso.com/>

Dossier de presse du spectacle :
http://www.lequartz.com/sites/www.lequartz.com/IMG/pdf/dp_timon_titus.pdf

Site internet du théâtre de la Colline : <http://www.colline.fr/fr/spectacle/timontitus>

Article du blog Action parallèle :
<https://actionparallele.com/2015/12/03/timon-titus-projet-oso-czesiensi/>

II.4. Autour de Côme de Bellescize

Dossier de présentation du spectacle *Soyez vous-même* :
<https://www.theatredufracas.com/soyez-vous-meme#>

II.5. Autour de Rodrigo Garcia

TACKELS, Bruno, *Rodrigo García, Ecrivains de plateau IV*, Rodrigo Garcia, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Du désavantage du vent, 2007.

BIET, Christian, « Déchiffrer 4 de Rodrigo García », in *Théâtre/Public*, n°220, p. 68-73.

JOLLY, Geneviève, « Le rire insupportable de Rodrigo García », *Recherches & Travaux* [Online], 69 | 2006, mis en ligne le 30 septembre 2008, consulté le 03 octobre 2016. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/298>

SCOTT, Diane, « Double pince et raclée : notes sur Rodrigo Garcia », *Théâtre/Public*, n°194, Une nouvelle séquence théâtrale européenne ?, septembre 2009, p. 39-44.

KRAWCZYK, Johanna, « Agresser le spectateur : généalogie d'une politique : Edward Bond, Rodrigo Garcia, Hanokh Levin », Thèse de doctorat présentée en 2015 en vue de l'obtention du grade de Docteur en Etudes Théâtrales à l'université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Joseph Danan.

Article de blog sur le spectacle 4 :

<http://krinomen.over-blog.com/2016/04/compte-rendu-de-krinomen-4-de-rodrigo-garcia.html>

II.6. Autour de Oriza Hirata

Bible du spectacle *Les Trois Sœurs (Version androïde)* : <http://www.festival-automne.com/uploads/Publish/evenement/1575/BibleHirata.pdf>

GOZLAN, Marc, « Des cas d'«hikikomori» en France », *Le Monde*, 7 juin 2012 : http://www.lemonde.fr/sciences/article/2012/06/07/des-cas-d-hikikomori-en-france_1714707_1650684.html

II.7. Autour de Dennis Kelly

KELLY, Dennis, « Why political theater is a fucking waste of time », mis en ligne le 10 mai 2012, consulté le 10 septembre 2018. URL : <http://theatertreffen-blog.de/tt12/2012/05/10/dennis-kelly-opens-the-stuckemarkt/>

JARRY, Marjolaine, « La grâce Kelly : rencontre avec le génie d'«Utopia» », *Téléobs*, mis en ligne le 5 avril 2016, consulté le 10 septembre 2018. URL : <http://teleobs.nouvelobs.com/actualites/20160329.OBS7354/la-grace-kelly-rencontre-avec-le-genie-d-utopia.html>

Présentation du spectacle *Love and money* par Blandine Savetier, metteuse en scène : <https://www.youtube.com/watch?v=RdcTT6yV3N4>

Interview de Blandine Savetier :

<http://www.theatredurondpoint.fr/spectacle/love-and-money/>

Site internet du théâtre de l'Argument, compagnie de Maïa Sandoz :
<http://www.largument.org/>

Dossier de présentation du spectacle L'Abattage rituel de Gorge Mastromas, mise en scène de Maïa Sandoz :
https://static1.squarespace.com/static/566e8b22a976afcb54949717/t/595395a017bffc6289873068/1498650028967/LARGUMENT_MASTROMAS_2017.pdf

Dossier pédagogique du spectacle :
https://static1.squarespace.com/static/566e8b22a976afcb54949717/t/583c2db7d482e96c062dc598/1480338880405/MASTROMAS_16-17_PEDAGO.pdf

II.8. Autour de Benoît Lambert

NEVEUX, Olivier, « La domination de l'idéologie : sur *Rumeur et petits jours* et *La Bonne Nouvelle* », *Théâtre/Public*, n°224, Présences du pouvoir, avril 2017.

NAUDEAU, Clothilde, « Le témoignage des anonymes dans les talk-shows », Mémoire, présenté à l'Institut d'Etudes Politiques de Toulouse en 2008, sous la direction de Serge Regourd : http://www.sciencespo-toulouse.fr/servlet/com.univ.collaboratif.utils.LectureFichiergw?ID_FICHER=3864

Dossier du spectacle *La Bonne Nouvelle*, disponible en ligne :
http://www.tdb-cdn.com/sites/default/files/upload/Saison_16-17/DS/03_-_lbn_16-17_09-11.pdf

Dossier « Pièce (dé)montée » du spectacle *La Bonne Nouvelle*, disponible en ligne :
http://crdp.ac-paris.fr/pièce-démontée/pdf/la-bonne-nouvelle_total.pdf

Dossier de presse du spectacle *La Bonne Nouvelle*, disponible en ligne :
http://lacommune-aubervilliers.fr/sites/default/files/pdf/dp_la_bonne_nouvelle.pdf

Site internet du théâtre Dijon Bourgogne, page dédiée au spectacle *Bienvenue dans l'espèce humaine* : <http://www.tdb-cdn.com/bienvenue-dans-l-espece-humaine>

THIBAUDAT, Jean-Pierre, « *La Bonne Nouvelle* de François Bégaudeau et Benoît Lambert recadre les cadres », 11 novembre 2016 : <https://blogs.mediapart.fr/jean-pierre-thibaudat/blog/111116/la-bonne-nouvelle-de-francois-begaudeau-et-benoit-lambert-recadre-les-cadres>

Discours du pape Jean-Paul II lors de la cérémonie de son intronisation, prononcé le 22 octobre 1978, place Saint Pierre à Rome : <http://www.ina.fr/video/I16208484>

II.9. Autour de Thomas Ostermeier

OSTERMEIER, Thomas, *Le Théâtre et la peur*, trad. J. Goriaux Pelechova, Arles, Actes Sud, coll. Le temps du théâtre, 2016.

Réactions des spectateurs après le spectacle *Un Ennemi du peuple*, site internet de la chaîne Arte : <http://concert.arte.tv/fr/livestories/un-ennemi-du-peuple-mis-en-scene-par-thomas-ostermeier>

II.10. Autour de Falk Richter

ROPERS, Anne, *Folie et politique*, le théâtre de Falk Richter, Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2012.

II.11. Autour de Botho Strauss

WELLNITZ, Philippe, *Botho Strauss en dialogue avec le théâtre*, Paris, Œrizon, 2010.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, « Violence et mélancolie dans *Titus Andronicus* de Shakespeare, *Viol* de Botho Strauss et *Anéantis* de Sarah Kane », *Loxias*, Loxias 31., mis en ligne le 15 décembre 2010, consulté le 10 septembre 2018. URL : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=6528>

LARQUETOUX, Diane, « La Crise des valeurs héroïques dans *Titus Andronicus* de Shakespeare », *Études Épistémè* [En ligne], 14 | 2008, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 10 septembre 2018. URL : <http://journals.openedition.org/episteme/723>

LECERCLE, François, « Violence, justice et politique dans *Titus Andronicus* », *Comparatisme en Sorbonne* [en ligne], dossier Spectacle de la violence, 2 | 2011, consulté le 10 septembre 2018. URL : http://www.crlc.paris-sorbonne.fr/pdf_revue/revue2/LECERCLE_3.pdf

Dossier pédagogique du spectacle *Viol*, mis en scène par Luc Bondy en 2006, disponible en ligne, consulté le 10 septembre. URL : http://archives.theatre-odeon.eu/sites/default/files/da_import/file_13_dpd_5_01.pdf

COUTURIER, Charlotte, *Dramaturgies du viol : "Anéantis" de Sarah Kane, "Viol" de Botho Strauss*, mémoire de Master 2, études théâtrales, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2007.

VIGEANT, Louise, « Le Temps et la chambre », in *Jeu*, n°75, 1995, p. 174-181, disponible en ligne, consulté le 10 septembre 2018. URL : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1995-n75-jeu1073041/28046ac.pdf>

III. Esthétique théâtrale

III.1. Ouvrages

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne* (1978), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994.

ARISTOTE, *La Poétique*, trad. J. Hardy, Paris, Gallimard, coll. Tel, 2011.

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double* (1964), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2008.

BADIOU, Alain, *Eloge du théâtre* (2013), Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2016.

BALLESTRA-PUECH, Sylvie, BRAILOWSKY, Yan, MARTY, Philippe, TORTI-ALCAYAGA, Agathe et SCHWEITZER, Zoé, *Théâtre et violence*, Neuilly, Atlante, 2010.

BARBERIS, Isabelle, *Théâtres contemporains, Mythes et idéologies*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

BARKER, Howard, *Arguments pour un théâtre* (1989/1993/1997), trad. E. Angel-Perez, I. Bertoux, I. Famchon, S. Hirschmuller et S. Rushe et M. Sens, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Essais, 2006.

BARKER, Howard, *La Mort, l'unique et l'art du théâtre* (2005), trad. E. Angel-Perez et V. Khamphommala, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.

BARTHES, Roland, *Ecrits sur le théâtre*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 2002.

BIET, Christian et TRIAU, Christophe, *Qu'est-ce que le théâtre ?* (2006), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2008.

BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine et SCHERER, Jacques, *Esthétique théâtrale* (1982), Paris, Editions Sedes, 1996.

BROOK, Peter, *L'Espace vide, écrits sur le théâtre* (1968), trad. C. Estienne et F. Fayolle, Paris, Seuil, coll. Points essais, 2003.

BROOK, Peter, *Points de suspension* (1987), trad. J.-C. Carrière et S. Reboud, Paris, Seuil, coll. Points essais, 2004.

CORNEILLE, *Trois discours sur le poème dramatique*, Paris, Flammarion, 1999.

CORVIN, Michel, *L'Homme en trop, l'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Essais, 2014.

DEMARCY, Richard, *Éléments d'une sociologie du spectacle*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1973.

DEUTSCH, Michel, *Le Théâtre et l'air du temps*, Paris, L'Arche, 1999.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien* (1830), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2008.

- DUVIGNAUD, Jean, *Le Théâtre*, Editions Larousse, 1976.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociologie du théâtre* (1965), Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1999.
- FIX, Florence, *La Violence au théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.
- GUENOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?* (1997), Belfort, Circé, coll. Penser le théâtre, 2002.
- HAMIDI-KIM, Bérénice, *Les Cités du théâtre politique en France depuis 1989*, Montpellier, L'Entretemps, coll. Champ théâtral, 2013.
- KOLTES, Bernard-Marie, *Une part de ma vie* (1999), Paris, Editions de Minuit, 2010.
- LAGARCE, Jean-Luc, *Du luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2008.
- LAGARCE, Jean-Luc, *Théâtre et pouvoir en Occident*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, coll. Essais, 2000.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre post-dramatique* (1999), trad. P.-H. Ledru, Paris, L'Arche, 2002.
- NAUGRETTE, Catherine, *L'Esthétique théâtrale* (2000), Paris, Armand Colin, coll. Cursus lettres, 2012.
- NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1872), trad. P. Lacoue-Labarthe, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2010.
- NOIRIEL, Gérard, *Histoire théâtre politique*, Paris, Agone, 2009.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre* (1996), Paris, Armand Colin, 2013.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et politique, Pour un théâtre politique contemporain (tome II)*, Paris, Ôrizons, 2014.
- PLANA, Muriel, *Théâtre et politique, modèles et concepts (tome I)*, Paris, Ôrizons, 2014.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité entre les hommes* (1755), suivi de *Discours sur les sciences et les arts* (1750), Paris, Garnier-Flammarion, 1992.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Lettre à d'Alembert* (1758), Paris, Flammarion, 2003.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, et MARTINEZ, Ariane (dir.), *Graphies en scène*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2011.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, et SERMON, Julie, *Théâtres du XXI^e siècle : commencements*, Paris, Armand Colin, 2012.

RYNGAERT, Jean-Pierre, et SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil, Editions Théâtrales, 2006.

RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre* (1991), Paris, Armand Colin, coll. Cursus, 2008.

SAISON, Maryvonne, *Les Théâtres du réel*, Paris, L'Harmattan, coll. L'art en bref, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre, assisté de C. NAUGRETTE, H. KUNTZ, M. LOSCO et D. LESCOT, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre 2, Du moderne au contemporain, et retour*, Strasbourg, Circé, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Critique du théâtre, de l'utopie au désenchantement*, Belfort, Circé, 2000.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Paris, Circé, 1999.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne*, Paris, Seuil, 2012

SARTRE, Jean-Paul, *Un Théâtre de situation* (1973), Paris, Gallimard, Folio essais, 2005.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne* (1965), trad. S. Muller, Belfort, Circé, coll. Penser le théâtre, 2006.

WILD, Jean-Lambert, *Demain le théâtre*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2009.

III.2. Articles et thèses

FINBURGH, Clare, «*« Vérité » ou « mensonge » ? Le Théâtre politique post-11 septembre en Grande-Bretagne*1», *Agôn* [En ligne], Dossiers, HS n° 1 : Mettre en scène l'événement, Mémoire de l'événement : le cas du 11 septembre au théâtre, mis à jour le : 08/09/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1808>.

BOUDIER, Marion, «*La représentation du monde sans jugement : Réalisme et neutralité dans la dramaturgie moderne et contemporaine*», Thèse de doctorat présentée en 2012 en vue de l'obtention du grade de Docteur en Etudes Théâtrales à l'Ecole Normale Supérieure de Lyon, sous la direction de Jean-Loup Rivière.

HAMIDI-KIM, Bérénice, «*Les cités du "théâtre politique" en France de 1989 à 2007 : archéologie et avatars d'une notion idéologique, esthétique et institutionnelle plurielle*», Thèse de doctorat présentée en 2007 en vue de l'obtention du grade de Docteur en Arts et Lettres à l'Université Lyon 2, sous la direction de Christine HAMON-SIREJOLS Rivière.

IV. Sciences humaines et sociales

IV.1. Philosophie

IV.1.a. Philosophie classique

LAËRCE, Diogène, *Vies, doctrines et sentences des philosophes illustres*, trad. R. Genaille, t. II, livre sixième, Paris, Garnier-Frères, 1965.

PLATON, *Le Banquet*, trad. L. Brisson, Paris, Flammarion, 2007.

PLATON, *La République*, trad. G. Leroux, Paris, Flammarion, 2004.

DE LA BOETIE, Etienne, *Discours de la servitude volontaire*, Paris, Flammarion, 2015.

IV.1.b. Philosophie cynique

PAQUET, Léonce, *Les Cyniques grecs, fragments et témoignages* (1975), Paris, Librairie Générale Française, 1992.

BOUVERESSE, Jacques, *Rationalité et cynisme*, Paris, Editions de Minuit, 1984.

ONFRAY, Michel, *Cynismes*, Paris, Grasset, 1990.

SLOTERDIJK, Peter, *Critique de la raison cynique* (1983), trad. H. Hildenbrand, Paris, Christian Bourgeois, 1987.

JOUARY, Jean-Paul, SPIRE, Arnaud, *Servitudes et grandeurs du cynisme*, Québec, Editions Fides, 1997.

IV.1.c. Philosophie contemporaine

ADORNO, Theodor, *Modèles critiques* (1962), Paris, Payot, 2003

AGAMBEN, Giorgio, *Nudités*, trad. Martin Rueff, Rivages poche, Paris, 2012.

ANDERS, Gunther, *Et si je suis désespéré, que voulez-vous que j'y fasse ? Entretien avec Matthias Greffrath*, Paris, Editions Allia, 2010.

BAUDRILLARD, Jean, *La Société de consommation* (1970), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2011.

COMITE INVISIBLE (Le), *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique, 2007.

CHABOT, Pascal, *Exister, résister, ce qui dépend de nous*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017

- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Editions de Minuit, 2009.
- FOESSEL, Michaël, *La Privation de l'intime*, Paris, Seuil, 2008.
- FOESSEL, Mickaël, *La Nuit*, Paris, Editions Autrement, coll. Les Grands Mots, 2017.
- FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité, tome 1 : La volonté de savoir* (1976), Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1975.
- GARCIA, Tristan, *La Vie intense*, Paris, Editions Autrement, coll. Les Grands Mots, 2016.
- GARCIA, Tristan, *Nous*, Paris, Grasset, coll. Figures, 2016.
- GROS, Frédéric, *Désobéir*, Paris, Albin Michel/Flammarion, 2017.
- LASCH, Christopher, CASTORIADIS, Cornelius, *La Culture de l'égoïsme*, trad. M. Gondicas, Paris, Flammarion, Climats, 2012.
- LASCH, Christopher, *La Culture du narcissisme* (1979), trad. M. L. Landa, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2006.
- LECOURT, Dominique, *L'Égoïsme, faut-il vraiment penser aux autres ?*, Paris, Editions Autrement, coll. Les Grands Mots, 2015.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ere du vide, essai sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1983.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979.
- MEDA, Dominique, *La Mystique de la croissance* (2013), Paris, Flammarion, coll. Champs actuel, 2014.
- MELMAN, Charles, *L'Homme sans gravité* (2002), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2012.
- MICHEA, Jean-Claude, *Les Mystères de la gauche*, Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2014.
- RANCIERE, Jacques, *Le Spectateur Emancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.
- REVAULT D'ALLONES, Myriam, *La Crise sans fin*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 2012.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *L'Homme compassionnel*, Paris, Seuil, 2008.
- REVAULT D'ALLONNES, Myriam, *Le Miroir et la scène*, Paris, Seuil, coll. La couleur des idées, 2016.

ROSSET, Clément, *La Force majeure*, Paris, Editions de Minuit, coll. Critique, 1983.

ROSSET, Clément, *Loin de moi*, Paris, Editions de Minuit, 1999.

THOREAU, Henry David, *La Désobéissance civile* (1849), trad. J. Mailhos, Editions Gallmeister, 2017.

IV.1.d. Autour de Guy Debord

DEBORD, Guy, *La Société du spectacle* (1967), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1992.

DEBORD, Guy, *Panegyrique, tome premier* (1989), Paris, Gallimard, 1993.

DEBORD, Guy, et Cornand, Brigitte, *Guy Debord, son art et son temps*, Canal Plus, 9 janvier 1995, archive INA.

APOSTOLIDES, Jean-Marie, *Les Tombeaux de Guy Debord*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2006.

GUY, Emmanuel, et LE BRAS, Laurence, *Guy Debord, Un art de la guerre*, Paris, Gallimard/Bibliothèque Nationale de France, 2013.

HUSSEY, Andrew, *Guy Debord, La Société du spectacle et son héritage punk* (2001), trad. M. BAUX et L. DELPLANQUE, Paris, Editions Globe, 2014.

TRESPEUCH-BERTHELOT, Anna, *Guy Debord ou l'ivresse mélancolique*, Paris, Editions Le Manuscrit, coll. Addictions : Plaisir, Passion, Possession, 2014.

BOUCHER, Geneviève et BRISSETTE, Pascal, « De l'alcool à l'écriture, et vice versa », CONTEXTES [En ligne], 6 | septembre 2009, mis en ligne le 25 septembre 2009, consulté le 15 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/contextes/4455> ; DOI : 10.4000/contextes.4455

IV.2. Histoire et sociologie

BOURDIEU, Pierre, PASSERON, Jean-Claude, *Les Héritiers*, Paris, Editions de Minuit, coll. Le Sens commun, 1964.

GOETSCHER, Pascale, GRANGER, Christophe, RICHARD, Nathalie et VENAYRE, Sylvain (dir.), *L'Ennui, histoire d'un état d'âme*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2012.

JEZO-VANNIER, Steven, *Contre-culture(s), des Anonymous à Prométhée* (2013), Marseille, Le Mot et le reste, 2016.

JIMENEZ, Marc, *Qu'est-ce que l'esthétique ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1997.

MARMANDE, Francis, *Faites les fêtes*, Paris, Lignes, 2012.

MENDRAS, Henri, et ETIENNE, Jean, *Les Grands Auteurs de la sociologie*, Paris, Hatier, 1996.

O'HARA, Craig, *La Philosophie du punk, histoire d'une révolte culturelle* (1999), trad. L GALAÏ, Saint Mury-Monteymond, Editions RYTRUT, 2003.

PINCON, Michel, et PINCON-CHARLOT, Monique, *Les Ghettos du gotha*, Paris, Seuil, coll. Points essais, 2007.

WINOCK, Michel, *Histoire de l'extrême droite en France* (1993), Paris, Seuil, coll. Points 1993.

YOUNG, Michaël, *The rise of the meritocracy* (1958), New Jersey (Etats-Unis), Transaction Publishers, 1994.

IV.3. Sur le travail :

AUBERT, Nicole, *Le Culte de l'urgence*, Paris, Flammarion, Champs essais, 2003

BRYGO, Julien, et CYRAN, Olivier, *Boulots de merde ! Du cireur au trader, enquête sur l'utilité et la nuisance sociale des métiers*, Paris, La Découverte, 2016.

CASSELY, Jean-Laurent, *La Révolte des premiers de la classe, Métiers à la conquête de sens et reconversions urbaines*, Paris, Arkhe Editions, 2017.

CEDERSTRÖM, Carl, et SPICER, André, *Le Syndrome du bien-être* (2015), trad. E. Jacquemoud, Paris, Editions L'échappée, 2016.

CHABOT, Pascal, *Global burn-out*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 2013.

CRAWFORD, Matthew, *Eloge du carburateur* (2009), trad. M. Saint-Upéry, Paris, La Découverte, 2010.

KRISIS, Collectif, *Manifeste contre le travail*, trad. W. Kukulies, Paris, Editions 10/18, 1999.

MEDA, Dominique, *Le Travail, une valeur en voie de disparition* (1995), Paris, Flammarion, coll. Champs, 1998.

RIFKIN, Jeremy, *La Fin du travail* (1995), trad. P. Rouve, Paris, La Découverte, 2006

SENNETT, Richard, *Le Travail sans qualités, les conséquences humaines de la flexibilité* (1998), trad. P.-E. Dauzat, Paris, Albin Michel, coll. 10/18, 2000.

SVENDSEN, Lars, *Le travail : gagner sa vie, à quel prix ?*, Paris, Editions Autrement, coll. Les Grands Mots, 2013.

TALBOT, Armelle, « Le travail à l'épreuve de la scène contemporaine », *Théâtre/Public*, n°194, Une nouvelle séquence théâtrale européenne ?, septembre 2009, p. 46-51.

JORDA, Henri, « Du paternalisme au managerialisme : les entreprises en quête de responsabilité sociale », *Innovations* 2009/1 (n° 29), p. 149-168 : <https://www.cairn.info/revue-innovations-2009-1-page-149.htm>

GRAEBER, David, « On the Phenomenon of Bullshit Jobs: A Work Rant », août 2013, Strike! : <http://strikemag.org/bullshit-jobs/>

Revue *théâtre*, chantier # 1, « Scènes du néo-management », janvier 2016 : <https://www.theatre.com/2016/01/29/scenes-du-neomanagement-avant-propos/>

MARCHAND, Leila, « Etats-Unis : des salariés mieux payés s'ils dorment bien la nuit », *Les Echos*, 12 avril 2016 : https://www.lesechos.fr/12/04/2016/lesechos.fr/021834184273_etats-unis---des-salaries-mieux-payes-s-ils-dorment-bien-la-nuit.htm

ATTALI, Jacques, « Vous aviez un bureau ? Vous vous en passerez ! », *Slate.fr*, 9 avril 2015 : <http://www.slate.fr/story/100107/sans-bureau-fixe-attali>

BANCAUD, Delphine, « Un employeur qui demande à un salarié de changer de prénom, c'est légal ou pas ? », *20minutes.fr*, 14 avril 2016 : <http://www.20minutes.fr/economie/1826595-20160414-employeur-demande-salarie-changer-prenom-legal>

BROSY, Julie et GYORKOS, Christine, Revue de littérature scientifique « Life Domain Balance », Université de Neuchâtel, Institut de psychologie du travail et des organisations : https://www.curaviva.ch/files/X2OTYBA/life_domain_balance_revue_de_litterature_scientifique.pdf,

COUTURIER, Brice, Le tour du monde des idées, « Aux Origines de la méritocratie », *France Culture*, diffusée le 26 septembre 2016 : <https://www.franceculture.fr/emissions/le-tour-du-monde-des-idees/aux-origines-de-la-meritocratie>

FAYER, Elsa, « Le “free seating” ou la liberté de ne plus avoir de siège au boulot », *Rue89*, 25 mai 2011 : <http://rue89.nouvelobs.com/2011/05/25/le-free-seating-ou-la-liberte-de-ne-plus-avoir-de-siege-au-boulot-204972>

GENDRON, Guillaume, « Vers une société de “jobs à la con” ? », *Libération*, 28 août 2013 : http://www.liberation.fr/societe/2013/08/28/y-a-t-il-un-phenomene-des-jobs-a-la-con_927711

NIEL, Xavier, Conférence de presse de lancement de l'offre de téléphonie mobile de Free, 10 janvier 2012 : https://www.youtube.com/watch?v=VAaSt5_CgC8

ROBERT-DIARD, Pascale, « Mohamed, di Laurent », *Chroniques judiciaires (blog)*, 22 janvier 2010 : <http://prdchroniques.blog.lemonde.fr/2010/01/22/mohamed-dit-laurent/>

TAUPIN, Benjamin, « Michel et Augustin, au-delà du “fun” », *Le Monde*, 25 juin 2015 : https://www.lemonde.fr/idees/article/2015/06/25/michel-et-augustin-au-dela-du-fun_4661914_3232.html

VICTOR, Clarice, « Le cynisme, valeur montante du management », *Le Monde diplomatique*, août 2014 : <http://www.monde-diplomatique.fr/2014/08/VICTOR/50697>

RUSSEL, Géraldine, « “Responsable du bonheur”, ce poste atypique qui émerge dans les entreprises », *Le Figaro*, 24 mars 2016 : <http://www.lefigaro.fr/societes/2016/03/24/20005-20160324ARTFIG00004-responsable-du-bonheur-ce-poste-atypique-qui-emerge-dans-les-entreprises.php>

IV.4. Sur le rire :

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1965), trad. A. Robel, Paris, Gallimard, coll. T.E.L., 1990.

BAUDELAIRE, Charles, *De l'Essence du rire, et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), in Œuvres complètes, Arvensa Editions (ebook).

BERGSON, Henri, *Le Rire, essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Presses Universitaires de France, coll. Quadrige, 1995.

BIRNBAUM, Jean (dir.), *Pourquoi rire ?*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2011.

BOURQUE, Jules, *L'Humour et la philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. Ouverture philosophique, 2010.

FAVRE, Robert, *Le Rire dans tous ses éclats*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.

GIGNOUX, Hubert, *Un Rire. Essai d'histoire subjective de la comédie*, Paris, L'Harmattan, coll. Univers théâtral, 2001.

IONESCO, Eugène, *Notes et contre-notes* (1966), Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1991.

JANKELEVITCH, Vladimir, *L'Ironie* (1964), Paris, Flammarion, coll. Champs essais, 2011.

LOSCO-LENA, Mireille, *Rien n'est plus drôle que le malheur*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Paris, Fayard, 2000.

QUEMENER, Nelly, *Le Pouvoir de l'humour*, Paris, Armand Colin, 2014.

RIBES, Jean-Michel (dir.), *(Le) Rire de résistance, de Diogène à Charlie Hebdo*, Boulogne, Beaux Arts Editions, 2007.

RIBES, Jean-Michel (dir.), *(Le) Rire de résistance, de Plaute à Reiser, tome II*, Boulogne, Beaux Arts Editions, 2010.

SIMEON, Jean-Pierre, *Quel théâtre pour aujourd'hui ?*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, coll. Essais, 2007.

CHABANNE, Jean-Charles, « Bref survol des théories du comique », in *Le comique*, Gallimard, chap. 3, 2002, Bibliothèque Gallimard, coll. Registres <hal-00917979>

LOSCO-LENA, Mireille, « Confusions et ambiguïtés autour du comique », *Théâtre/Public*, n°194, Une nouvelle séquence théâtrale européenne ?, septembre 2009, p. 44-46.

CASTADOT, Elisabeth, « Dramaturgies de l'humour dans le théâtre francophone contemporain : détachement et connivence face aux malaises dans l'identification chez Grumberg, Benaïssa et Pourveur », Thèse de doctorat présentée en 2013 en vue de l'obtention du grade de Docteur en Langues et lettres à l'université catholique de Louvain, sous la direction de Pierre PIRET.

DHRAIEY, Beya, « Cynisme et amoralité dans la comédie de Dancourt à Marivaux », Thèse de doctorat présentée en 2011 en vue de l'obtention du grade de Docteur en Littérature et Civilisation françaises à l'université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Jean-Paul SERMAIN.

DURET-PUJOL, Marie, « Poétique de la comédie dans le théâtre contemporain », Thèse de doctorat présentée en 2010 en vue de l'obtention du grade de Docteur en Etudes Théâtrales à l'université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Catherine NAUGRETTE.

REICH, Michèle, « Le comique de l'hybridation et l'exhibition du comique dans les formes dramatiques et paradramatiques contemporaines », Thèse de doctorat présentée en 2007 en vue de l'obtention du grade de Docteur en Etudes Théâtrales à l'Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction de Catherine NAUGRETTE.

GARCIN, Jérôme, « L'Humour est la politesse du désespoir... mais qui l'a dit le premier ? », *Bibliobs*, 16 juin 2014 : <https://bibliobs.nouvelobs.com/la-tendance-de-jerome-garcin/20140616.OBS0599/l-humour-est-la-politesse-du-desespoir-mais-qui-l-a-dit-le-premier.html>

ROUILLIER, Henri, « Rire de soi a un prix. Voilà pourquoi Hannah Gadsby arrête l'humour », *Rue89*, 10 juillet 2018 : <https://www.nouvelobs.com/rue89/notre-epoque/20180710.OBS9478/rire-de-soi-a-un-prix-voila-pourquoi-hannah-gadsby-arrete-l-humour.html>

Présentation de Christophe Alevêque sur le site internet du théâtre du Rond-Point : <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/christophe-aleveque>

BORDIER, Julien, CARRIERE, Christophe, DUPUIS, Jérôme, HANSEN-LOVE, Igor, LIBIOT, Eric et PERAS, Delphine « Les réseaux très cultivés de François Hollande », *L'Express*, 16 septembre 2015 :
https://www.lexpress.fr/actualite/politique/les-reseaux-tres-cultives-de-francois-hollande_1715957.html

IV.5. Architecture et urbanisme :

LE CORBUSIER, *La Chartes d'Athènes* (1957), Paris, Editions de Minuit, 1971.

KOOLHAAS, Rem, *Junkspace* (2001), trad. D. Agacinski, Paris, Payot & Rivages, 2011.

MERLIN, Pierre, *L'Urbanisme* (1991), Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2015.

GRAFMEYER, Yves, et AUTHIER, Jean-Yves, *Sociologie urbaine*, Paris, Armand Colin, coll. 128, 2011.

LE GOIX, Renaud, « Un samedi après-midi dans une *Gated Community* », *Labyrinthe*, 10 | 2001, Document (n° 10), p. 85-94 :
<http://labyrinthe.revues.org/1264?lang=en#ftn2>

Index

A

Andrew, Benedict 109, 112,
123, 126

B

Badea, Alexandra 140, 149,
158, 159, 160, 179, 180,
181, 182, 183, 184, 195,
196, 211, 212, 217, 232,
233, 234, 235, 236, 237,
238, 240, 242, 243, 244,
245, 252, 260, 265, 267,
273, 376

Bartlett, Mike 219, 220, 221,
222, 227, 228, 230, 232,
249, 254, 265, 270, 305,
306, 315, 323

Bauer, Mathieu 168, 192, 193

Beckett, Samuel 195, 298

Bégaudeau, François 305,
326, 328, 332, 341

Blutsch, Hervé 349

Bond, Edward 105, 106, 131,
353

Brecht, Bertolt 26, 52, 53, 54,
100, 101, 119, 129, 136,
146, 193, 338, 377

C

Castellucci, Romeo 49, 69,
344

Churchill, Caryl 205, 207, 217

Collectif OS'O 156, 348, 349,
375

Crimp, Martin 8, 19, 56, 57,
58, 84, 85, 86, 87, 89, 90,
91, 92, 93, 94, 95, 96, 97,
99, 101, 102, 103, 104,
107, 110, 112, 113, 114,

117, 120, 123, 126, 131,
132, 142, 146, 150, 176,
177, 187, 189, 190, 191,
192, 384

Czesinski, David 156

D

Dabert, Chloé 157

De Bellescize, Côme 305, 306,
307, 308, 311, 312, 314,
315, 316, 317, 318, 319,
320, 321, 322, 323, 325,
326

Demarcy-Mota, Emmanuel
118

G

Garcia, Rodrigo 17, 140, 172,
175, 352, 353, 354, 355,
356, 357, 358, 363

H

Handke, Peter 154

Hirata, Oriza 184, 185, 186,
212

I

Ibsen, Henrik 169

Ionesco, Eugène 294, 295,
296, 298, 299, 331, 351

J

Jarry, Alfred 273

Jeanneteau, Daniel 143

K

Kelly, Dennis 85, 99, 106,
157, 165, 167, 197, 198,

199, 209, 217, 285, 303,
340, 341, 375

Koltès, Bernard-Marie 49, 64,
256

L

Lambert, Benoît 144, 305,
326, 333, 336, 339, 341,
349, 375

Leray, Mélanie 224, 226, 229

Lescot, David 30, 50, 147,
148, 302, 376

Loher, Dea 99, 100, 104, 106,
111

M

Melquiot, Fabrice 99, 118,
331

Mnouchkine, Ariane 361

Molière 148

P

Paravidino, Fausto 164, 176,
179, 201, 204, 205, 209,
212, 217

Pessan, Eric 207, 210, 213,
217

R

Ravenhill, Mark 85, 187, 188,
256

Richter, Falk 85, 99, 106, 112,
120, 124, 162, 217, 369

S

Sandoz, Maïa 165, 341, 350,
351

Sartre, Jean-Paul 53, 104

Shakespeare, William 59, 60,
61, 63, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 81, 84, 120, 127, 156,
177, 307, 345, 349
Soma, Marie-Christine 143
Sophocle 58, 84, 85, 87, 90,
94, 127, 146, 204, 326
Stephens, Simon 85
Strauss, Botho 8, 19, 56, 57,
58, 59, 60, 62, 63, 64, 65,
66, 67, 68, 69, 70, 71, 72,

73, 74, 75, 76, 77, 78, 79,
80, 81, 82, 83, 84, 85, 95,
99, 109, 126, 127, 132,
154, 348, 349, 384

T

Tchékhov, Anton 98, 116,
175, 185, 298, 344
Thibaut, Carole 175, 246,
247, 248, 249, 252, 254,
259, 262, 263, 265, 268,

269, 270, 305, 341, 368,
375

Thommerel, Yoann 143, 344,
345, 375

V

Von Mayenburg, Marius 196,
197, 213, 215, 350

Table des matières

INTRODUCTION	10
PARTIE I LE CYNISME ET LE THEATRE CONTEMPORAIN : DEFINITIONS, MANIFESTATIONS, ITERATIONS	20
CHAPITRE 1. CYNISMES ANTIQUE ET CONTEMPORAIN : ELEMENTS DE DEFINITION	21
<i>1. Le cynisme antique et le spectacle</i>	<i>22</i>
a. Cynisme et théâtre dans la Cité	22
a.1. Une même problématique, fruit d'une époque commune.....	22
a.2. Théâtre, cynisme et démocratie.....	24
a.3. Le cynisme, philosophie antisociale ?.....	25
a.4. L'éthique du cynisme.....	27
b. Le goût de l'action et du réel	29
b.1. Philosophie de l'action.....	29
b.2. Critique de l'illusion.....	32
b.3. Illusion et état de nature.....	34
b.4. Les pouvoirs du théâtre	35
b.5. La tentation du théâtre.....	36
b.6. Ambiguïtés cyniques	38
<i>2. Approche du cynisme contemporain</i>	<i>40</i>
a. De la philosophie cynique au cynisme contemporain	40
b. Définition du cynisme moderne et contemporain.....	41
c. Le cynisme, une attitude équivoque.....	43
d. Un scepticisme post-moderne	45
e. Cynisme et société du spectacle.....	46
<i>3. Manifestations du cynisme dans le théâtre contemporain</i>	<i>49</i>
a. Cynisme et théâtre aujourd'hui.....	49
b. Le cynisme contemporain dans l'évolution de la dramaturgie.....	51
c. L'esthétique du cynisme : redéfinition des missions du théâtre, entre tradition et modernité	53
CHAPITRE 2. RESURGENCE ET ACTUALISATION DU CYNISME DANS DES REECRITURES CONTEMPORAINES : VIOL DE BOTHO STRAUSS ET TENDRE ET CRUEL DE MARTIN CRIMP	56
<i>1. De Titus Andronicus, tragédie de la vengeance, à Viol : questionnement autour du cynisme contemporain.....</i>	<i>60</i>
a. Un nouveau titre pour un nouveau thème	62
b. Violence aveugle ou réfléchie ?	65
c. La violence et la réalité dans <i>Viol</i>	67
d. La dimension réflexive dans <i>Viol</i> : métathéâtralité et référence au réel.....	71
e. La violence comme vecteur du cynisme politique	74
f. Aaron, figure cynique ?	76
g. Dialectique de la foule et de l'individu : la question de l'isolement et de l'intimité	81

2. <i>Des Trachiniennes à Tendre et cruel : la perte du héros mythique</i>	84
a. La modernisation de la réécriture	85
b. Renommer pour dire une autre réalité	87
b. 1. Le personnage d'Amelia symbole de la modernité de la pièce	87
b.2. La concrétude des personnages masculins	89
c. La connaissance comme critère de pouvoir	90
d. Dialectique de l'ici et de l'ailleurs : la recherche de la sécurité du foyer	92
e. La violence dans l'intimité	95
CHAPITRE 3. MOTIFS DU CYNISME DANS LE THEATRE CONTEMPORAIN	99
1. <i>L'urbanité, toile de fond d'une vision cynique de l'existence</i>	100
a. Une esthétique urbano-centrée	100
b. L'intérêt dramaturgique de la ville et ses conséquences symboliques	103
c. La ville globalisée, de l'indifférenciation à l'indifférence	106
d. Une ville sans individu	108
2. <i>La ville du vice</i>	110
a. Les lieux-clés de l'aliénation	112
a.1. L'immeuble ou le foyer problématisé	112
a.2. Se détacher de la pesanteur terrestre	115
a.3. Le rêve de l'aviation comme ouverture vers d'autres cieux	117
a.4. Le centre commercial, symbole du matérialisme	119
b. Le processus d'individuation des personnages perturbé	120
b.1. L'uniformisation des villes, facteur de dépersonnalisation	121
b.2. Se singulariser par l'argent : l'ostentation comme affirmation de soi	122
b.3. Le personnage déraciné	124
3. <i>La politique à l'aune du cynisme</i>	125
a. Représentations du pouvoir	125
b. Une esthétique conservatrice ?	130
PARTIE II LE CYNISME CONSERVATEUR	133
CHAPITRE 1. LE CYNISME COMME IMMOBILISME	134
1. <i>La raison cynique</i>	135
a. Réactivation de la dialectique de la raison et de la sensibilité	135
b. L'information objective triomphante	139
c. Rationaliser pour avancer : quand l'excès d'optimisation ne mène nulle part	146
2. <i>L'impasse cynique</i>	151
a. L'impossible retour en arrière	152
b. Une représentation en décalage avec le réel	158
c. No future	163
d. Perspectives écologiques : entre occultation et <i>green-washing</i> ?	169
CHAPITRE 2. ÊTRE SOI ET ETRE ENSEMBLE	174
1. <i>Une solitude collective</i>	175
a. La crise du dialogue, reflet de l'isolement et de la stagnation	176

b. L'absence réelle soulignée par la présence virtuelle	182
c. La choralité dissonante	187
2. La difficulté de construire une identité.....	193
a. L'identité fluctuante	195
a.1. Parcours de personnage 1 : L'Abattage rituel de Gorge Mastromas.....	197
a.2. Parcours de personnage 2 : Le Fils de Job dans La Boucherie de Job.....	201
b. La singularité de l'individu en question	205
c. L'existence soumise au regard d'autrui	210
CHAPITRE 3. LE MONDE DU TRAVAIL, SCENE DU CYNISME ORDINAIRE	217
1. Contractions, ou la disparition de la frontière entre vie privée et vie	
professionnelle.....	219
a. Une entreprise absurde et totalitaire	220
b. La fin de l'intimité	224
c. La métamorphose d'Emma.....	226
2. Le travail vecteur de souffrance : Burnout.....	232
a. Le temps de l'urgence.....	233
b. Travailler au point d'en perdre son humanité	238
c. Le poids des responsabilités.....	242
3. Le rôle social de l'entreprise en questions : Monkey Money, ou la grande famille	
de l'entreprise.....	246
a. Une famille bien ordonnée	249
b. L'encadrement du lien social	253
c. Une séparation systémique.....	257
4. La nostalgie du travail.....	262
a. Le constat d'un malaise dans l'entreprise	263
b. L'entreprise, machine à soumettre.....	266
PARTIE III LA VIVACITE DE LA SUBVERSION CYNIQUE	271
CHAPITRE 1. DE LA PORTEE ET DES LIMITES DU RIRE : APPROCHE THEORIQUE ET HISTORIQUE	
274	
1. Le rire conservateur.....	275
a. Du rire archaïque au rire classique	275
b. Le rire selon Bergson.....	282
b.1. Le rire, rappel à l'ordre social.....	282
b.2. L'anesthésie du cœur paralysant l'action	284
2. Le rire contestataire.....	287
a. Le rire cynique de Diogène et ses retentissements	287
b. Le rire rabelaisien	292
b.1. Le rire selon Mikhaïl Bakhtine	292
b.2. Le rire rabelaisien, précurseur de l'absurde.....	294
3. La possibilité d'un rire contestataire contemporain en question	296

a. Rire malgré le malheur	296
b. Rire malgré l'humour : le rire de subversion à l'heure de la « société humoristique »	300
CHAPITRE 2. LE TRAVAIL TOURNE EN DERISION ET DESACRALISE.....	305
1. <i>L'entreprise et ses folles exigences: Soyez vous-même.....</i>	<i>305</i>
a. Le culte du travail.....	307
b. De la nécessité d'être sain : <i>kalos kagathos</i>	312
c. De la nécessité de se connaître : <i>gnōthi seautón</i>	318
2. <i>La Bonne Nouvelle, ou les nouveaux athées de l'entreprise.....</i>	<i>326</i>
a. Le culte du travail aboli	327
a.1. Illusions perdues	327
a.2. Offices obsolètes.....	330
a.3. La méritocratie chimérique	331
b. Querelle de chapelles.....	334
b.1. Du sacré au profane	334
b.2. L'avènement du culte du spectacle	336
b.3. L'impossible mécréance.....	340
CHAPITRE 3. LA DERISION CYNIQUE ET SON MORDANT.....	343
1. <i>Théâtre contemporain et autodérision</i>	<i>343</i>
2. <i>Rire cynique et empathie</i>	<i>350</i>
a. <i>Le Moche, un rire cynique et moral.....</i>	<i>350</i>
b. Un rire sardonique et cynique : sur une scène de 4, de Rodrigo Garcia	352
c. Contre le cynisme : un rire joyeux, mais inoffensif ?	359
3. <i>La fête, un bastion cynique.....</i>	<i>364</i>
a. La fête est morte	365
a.1. Critique de la fête contemporaine	365
a.2. Scènes de fête contemporaines.....	367
b. Vive la fête !.....	369
b.1. Guy Debord ou les vertus de l'ivresse	369
b.2. Les fêtes contemporaines.....	371
CONCLUSION	374
BIBLIOGRAPHIE.....	381

L'Esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain

Résumé

L'hypothèse d'une esthétique du cynisme dans le théâtre contemporain s'appuie sur un constat empirique : au sein d'un théâtre qui s'autoproclame bien souvent politique, sans néanmoins se revendiquer d'une quelconque idéologie, la scène contemporaine européenne voit se développer, depuis la fin des années quatre-vingt, bon nombre de textes et de spectacles qui, par l'intermédiaire des personnages qu'ils mettent en scène ou des situations qu'ils présentent, expriment un point de vue cynique sur le monde. Dans un mouvement global caractérisé par le regain d'intérêt des auteurs envers des thématiques tirées du réel, ce cynisme affleurant dans les œuvres semble traduire un désintérêt des individus pour le politique, une indifférence du sujet pour le devenir du collectif.

En prenant en considération la double acception du terme « cynisme », qui fait à la fois référence au mouvement de philosophie grecque dont la postérité a retenu Diogène de Sinope pour représentant et au comportement d'un individu sans scrupules, prêt à tout pour parvenir à ses fins, y compris à s'affranchir de la morale et des conventions, ce travail croise approches dramaturgique, historique, philosophique et sociologique pour explorer les différentes ramifications du cynisme dans le théâtre contemporain, ainsi que ses caractéristiques principales. Tantôt preuves d'un esprit – inconsciemment, parfois – conservateur, tantôt signes d'une vivacité subversive intacte, les éléments constituant l'esthétique du cynisme forment une galaxie éparse, imprimant insidieusement sa marque dans le théâtre européen contemporain.

Mots clés : esthétique, dramaturgie, théâtre contemporain, cynisme, pessimisme, politique, philosophie, travail, humour, ironie.

Aesthetics of cynicism in contemporary theatre

Abstract

The hypothesis of an aesthetics of cynicism in contemporary theatre is based on an empirical observation: while theatre often proclaims itself as political, without claiming any ideology, a lot of contemporary European texts and performances since the end of the eighties express a cynical point of view on the world through the characters that they stage or the situations that they present. Appearing in the midst of a more general movement characterized by the renewed interest of authors towards themes drawn from reality, the cynicism that surfaces in the artworks seems to reflect people's waning interest in political matters, and the subject's indifference towards the future of the community.

Taking into consideration the dual meaning of the term "cynicism", which refers both to the Greek philosophy movement, of which Diogenes of Sinope has been retained as representative, and to the behaviour of an unscrupulous person who would do anything to achieve their purposes, including breaking free from morality and conventions, this thesis intersects dramaturgical, historical, philosophical, and sociological approaches to explore the different ramifications of cynicism in contemporary theatre, as well as its main features. Sometimes the manifestation of a – possibly unconsciously – conservative spirit, sometimes the signs of an untouched subversive vivacity, the elements constituting the aesthetics of cynicism form a sparse galaxy, insidiously imprinting its mark onto contemporary European theatre.

Keywords: aesthetics, dramaturgy, contemporary theatre, cynicism, pessimism, politics, philosophy, world of work, humour, irony.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3
ED 267 ARTS ET MEDIAS
Laboratoire International de Recherches en Arts
Université Sorbonne Nouvelle
MAISON DE LA RECHERCHE
4, rue des Irlandais
75005 PARIS