

Collection
« *Expériences philosophiques* »

*dirigée par Denis Guénoun
avec la collaboration de Nicolas Doutey*

E. LACLAU ET C. MOUFFE
Hégémonie et stratégie socialiste
(traduit par J. Abriel)

J. BUTLER, M. DEGUY, T. DOMMANGE, D. GUÉNOUN,
S. KAY, B. STIEGLER, M. VITALI ROSATI
Pourquoi des théories ?

F.-D. SEBBAH
Lévinas et le contemporain

T. DOMMANGE
L'Homme musical

M. DEGUY, T. DOMMANGE, N. DOUTEY,
D. GUÉNOUN, E. KIRKKOPELTO, S. NOWROUSIAN
Philosophie de la scène

S. CRITCHLEY, J. DERRIDA, E. LACLAU,
C. MOUFFE, R. RORTY
Déconstruction et pragmatisme
(traduit par J. Abriel, N. Doutey et Y. Kreplak)

S. BECKETT, A. GEULINCX
Notes de Beckett sur Geulincx
(ouvrage établi par N. Doutey avec la participation de E. Miyawaki)

J.-F. CHEVALLIER
Deleuze et le théâtre

OLIVIER SACCOMANO

Le théâtre comme pensée

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

OLIVIER SACCOMANO, après des études de philosophie, fonde en 1997 à Marseille la compagnie Théâtre de la Peste, avec laquelle il mettra en scène une dizaine de spectacles, adaptés de textes de Brecht, Sophocle, Kafka, Duras, Darwich, Dostoïevski, et expérimentera une forme théâtrale légère qui lie l'idée d'œuvre à celle d'exercice. Enseignant parallèlement au secteur « théâtre » de l'université d'Aix-Marseille jusqu'en 2012, il a publié dans le même temps plusieurs articles théoriques (« Duplicité(s) de l'acteur », « L'époque des mises en scène du monde »). Depuis 2006, il a rejoint la compagnie Du Zieu qu'il codirige désormais avec Nathalie Garraud. Ils y travaillent en troupe et sous forme de cycles (« Les Suppliantes », « C'est bien, c'est mal », « Spectres de l'Europe »), au sein desquels il se consacre à l'écriture. Les textes de *Notre jeunesse* (2013), d'*Othello, variation pour trois acteurs* (2014) et de *Soudain la nuit* (2015) sont parus aux Solitaires Intempestifs.

Avant-propos

Ce livre est issu d'une thèse de philosophie, soutenue en novembre 2011 à l'université d'Aix-Marseille. Cette thèse est venue achever mes années d'enseignement. Je l'ai écrite entre des cours et des répétitions, au gré des expériences théâtrales du moment, porté par des amitiés et des lectures fondatrices. J'y vois aujourd'hui l'œuvre de démons contradictoires (l'urgence d'en découdre et l'attardement, l'argument infini et l'affirmation brute, le systématisme et la rhapsodie) que je reconnais, qui m'ont depuis porté ailleurs, mais je ne renie rien du fruit : je peux même l'offrir, la preuve, à la publication. Le texte est resté, à peu de choses, ce qu'il était : un essai de philosophie, dont je n'ai pas cherché à alléger l'élaboration conceptuelle, et un travail universitaire dont je n'ai pas voulu camoufler les règles. Pour autant, je ne crois pas qu'il exige de son lecteur une formation particulière ni une quelconque batterie de connaissances. Si certains – je pense en premier lieu à ceux dont l'existence est occupée par le théâtre – devaient se raidir devant un raisonnement tortueux ou une référence peu développée, je leur conseille de les enjamber et de reprendre la marche au point où le terrain leur semblera plus dégagé. Ils pourront toujours y revenir : un texte théorique, comme un texte théâtral, vaut par l'accroche immédiate qu'il peut susciter, mais se creuse aussi à chaque reprise.

© 2016, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS
1, rue Gay-Lussac – 25000 BESANÇON
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 – Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

www.solitairesintempestifs.com

ISBN 978-2-84681-454-6
ISSN 1968-570X

L'autre source de ce livre est le travail théâtral que nous menons, Nathalie Garraud et moi, depuis 2006, avec nos camarades de la compagnie du Zieu, et qui n'est pas ouvertement mentionné dans ce texte. Dans son rapport de thèse, Pierre Judet de la Combe, ayant vu plusieurs de nos pièces, avait écrit : « cette pratique théâtrale fait que les questions posées dans la thèse se trouvent en prise directe avec des situations réelles de plateau. Par une sorte de puritanisme pudique, et bienvenu, cette pratique personnelle n'est pas invoquée ; on évite ainsi tout plaidoyer pro domo pour une esthétique particulière, et cela dans un champ où les concepts philosophiques tendent à devenir des enjeux et des modes de légitimation a priori dans la compétition entre artistes en recherche de reconnaissance. Mais il est clair que cette pratique guide l'analyse ». Je ne saurais dire plus clairement mes raisons, mais il en est une autre, plus politique. Si ce livre devait rester attaché au particularisme d'une pratique (qui, certes, l'a déterminé), il manquerait à sa visée : construire des orientations, des catégories ou des questions partageables avec ceux qui, à un titre ou à un autre, s'en estimeraient les alliés.

J'aimerais aussi, au fond, que ce livre témoigne d'une solidarité possible entre la théorie et la pratique, qu'il appelle cette solidarité. Qui veut encore du clivage, gorgé de honte ou de fierté (passions du temps), qui alimente trop souvent, entre artistes et chercheurs, d'inutiles danses de séduction ? Dialectisons cette solidarité, et épousons son mouvement : c'est lui qui, au théâtre, unit le temps du jeu et celui des retours, lui qui, dans l'atelier, coordonne la main et l'œil du peintre. Qui peut dire, alors, si la main guide l'œil ou si l'œil guide la main ? La théorie n'a de sens qu'à entre-couper la pratique, jamais à la fixer. Elle n'est l'Orphée d'aucune Eurydice. Pratique et théorie peuvent alors s'échanger des forces. À l'inverse, il se

pourrait que leur faiblesse respective vienne des bases sur lesquelles elles posent leur autonomie ou, pour tout dire, la croyance en leur pureté respective. Car ce qu'exige sans doute leur solidarité, c'est la saisie et le travail d'une impureté : celle-là même que produit le relais par lequel elles s'accidentent l'une l'autre.

Je dédie ce livre impur à mes compagnons de théâtre, passés et à venir, et à ma compagne de théâtre, présente à jamais : il appartient à notre histoire. Il appartient désormais à tous ceux qui trouveront, d'une façon ou d'une autre, comment s'en servir.

O. S.

Introduction

1

«Le théâtre comme pensée»... La formule, massive et affirmative, tombe comme un bloc, sur le pied ou sur l'estomac. Il faut la décomposer un peu pour découvrir, sous son apparente compacité, une sorte de boitement : «le» théâtre ne s'y rapporte pas à «la» pensée. Négativement, cela signifie que mon propos n'ira pas à distinguer des essences, du théâtre et de la pensée, pour situer leur écart ou leur accointance («le théâtre *et* la pensée»). De ce fait, le «comme» posé au cœur de la formule ne vient nullement faire pont entre deux rives : il ne pousse pas à la comparaison, à l'analogie ou à la métaphore, opérations supposant une dualité primordiale à partir de laquelle organiser après coup le rapprochement («le théâtre, *comme* la pensée...»). Mais ce boitement empêche aussi une identification sans reste du théâtre et de la pensée, une fusion par laquelle les deux termes, se vampirisant l'un l'autre, finiraient par s'absorber pour ne faire plus qu'un («le théâtre *ou* la pensée»). Quelle voie de passage, étroite, indique alors notre formule ? D'abord, convoquant bien «le» théâtre, elle nous demande sûrement de

forger un ensemble d'hypothèses permettant de poser le problème théâtral dans sa genericité. Mais ce qu'elle affirme surtout à demi-mots, et qui formera le cœur de notre examen, c'est que le théâtre *peut*, à l'occasion de certaines opérations conjointes, générer un type de pensée spécifique.

L'usage du mot « pensée » n'est pas innocent, ni simple. Il pourrait souffrir, au regard de ce qui nous occupe, d'une trop grande indétermination. Après tout, si l'on postule qu'une pensée théâtrale est coextensive à certaines opérations, pourquoi ne pas se contenter de les décrire et de les nommer, sans avoir à y adjoindre un terme engagé en des circonstances si diverses qu'il risquerait de diluer la question ? À cela, je répondrais que ce qu'on appelle génériquement « penser » est en fait toujours lié à des opérations déterminées qui singularisent des pratiques et des trajets subjectifs. Mais aussi et surtout que le terme « pensée » doit nous permettre de dire comment certaines opérations constitutives de l'expérience théâtrale peuvent engager cet art dans un rapport singulier à la *vérité*. Telle pourrait être en effet, pour l'instant, la qualification minimale de ce que l'on appelle « penser » : une opération s'ordonnant à la catégorie de vérité, ce par quoi de longue date la philosophie la distingue de l'opinion ou de l'adaptation aux usages et forces en présence. En ce sens, examiner à quelles conditions le théâtre peut agencer une expérience de pensée n'est pas une faveur généreuse ou générale accordée à cet art, et notre premier impératif sera de nous demander ce que peut exactement le théâtre, et de quel type de vérité il est capable.

On pourrait aussi se méfier, à l'inverse, d'une détermination trop restrictive de la « pensée », qui l'associerait exclusivement à la figure de l'intellectuel, à une pratique savante de l'écriture ou de la parole. Cette méfiance est très fréquente chez les gens de théâtre. Il faut lire, notamment chez Jovet, le flirt curieux et magnifiquement indécis constamment entretenu avec la « pensée ». Il écrit par exemple, à propos du comédien : « Cet homme anormal ne saurait sans immodestie prétendre au rang de penseur [...] ¹. » Il y revient pourtant, quelques lignes plus loin, comme rappelé à l'ordre par le problème : « Il n'est que sensibilité aveugle, un enchevêtrement mécanique de sentiments et de gestes où les sécrétions de son cerveau deviennent nécessairement une sorte de cambouis lubrifiant pour son action sur la scène. Ce n'est pas de la pensée et c'est pourtant une façon de penser ². » Jovet opposera ainsi à maintes reprises le *manuel* du théâtre, l'*ouvrier* qui ne prétend pas être un penseur (mais dont il faut tout de même s'efforcer de décrire la « façon de penser »), et l'*intellectuel* du théâtre, dont l'improbable et vain métier serait de penser le théâtre ³. Mais il faut voir que cette opposition, si l'on veut bien y entendre autre chose que les effets idéologiques de la division du travail, et si l'on veut bien l'étendre au-delà de la seule pratique de l'acteur, soutient en vérité une forme de revendication quant à la prétention à étudier le fait théâtral. Car si l'humilité de Jovet concernant ses propres tentatives

1. Louis Jovet, *Réflexions du comédien*, Paris, Librairie théâtrale, 1985, p. 9.

2. *Ibid.*, p. 10.

3. « Tu es parfait, si tu ne veux pas penser à la façon dont l'entendent les gens qui veulent être intelligents et en imposer aux autres, si tu ne veux pas être un intellectuel – mais un ouvrier, un manuel de ton cœur », Louis Jovet, *Témoignages sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 2009, p. 15.

de penser son art – présentées comme des *témoignages*, des *réflexions* à valeur toute relative – n’est jamais feinte, elle se double toujours d’une charge quasi socratique à l’encontre des savants du théâtre, des beaux parleurs qui n’ont jamais mis les mains dans le cambouis pensant des opérations théâtrales, bref, de ceux qu’il appelle superbement les « penseurs en loisir⁴ ». Ce qui compte, dans la tournure de Jouvet, et qui sera capital pour notre propre tentative, c’est donc ce petit glissement qui fait passer de « la pensée » (générale, savante) à une « façon de penser » indissociable d’une pratique déterminée. Il faut en tirer cette leçon : ce qui, au théâtre, se laisse saisir « comme pensée » ne se présente pas sous la forme d’un contenu énonçable, mais se repère dans la trame d’une *expérience*. Cela oblige à mettre au premier plan les conditions pratiques de cette expérience – ses constantes, ses difficultés récurrentes, ses soudaines éclaircies – à partir desquelles seulement pourra se profiler la « façon de penser » qu’elle dispose.

2

Pour autant que l’expérience théâtrale puisse constituer une expérience de pensée, nous n’entendons pas la répartir entre les divers termes qui s’y attellent – termes que nous nommerons plus loin « acteurs », « public », « texte ». Au contraire, l’hypothèse guidant notre effort est bien plutôt que « le » théâtre désigne l’expérience *unitaire* par laquelle ces termes sont noués, le nom donné à leur première coordination. On soutiendra donc que c’est

4. Louis Jouvet, *Réflexions du comédien*, *op. cit.*, p. 11.

au point de ce nouage que le théâtre doit être pensé, et qu’il peut éventuellement constituer une expérience de pensée. Certes, les procédures auxquelles renvoient ces termes (acteurs, public, texte) sont extrêmement différentes. Mais elles n’en doivent pas moins leur inflexion spécifique (le fait qu’elles sont « théâtrales ») à l’expérience unitaire dont elles sont les conditions et dont elles seront en retour affectées. Pour penser cette expérience, on ne saurait donc se contenter d’une re-collection d’expériences séparées, correspondant chacune aux diverses « places » que l’expérience disposerait. Et la pensée que cette expérience rendrait possible ne saurait davantage s’obtenir par l’addition ou la combinaison de diverses « façons de penser » propres aux acteurs, au public ou au texte. L’hypothèse d’une pensée théâtrale doit donc rester chevillée à l’expérience que produit la *relation* entre les termes, quand bien même cette relation affecterait ces termes de manière différente. C’est à cette condition, je crois, qu’on peut envisager « le » théâtre comme « pensée » au travers des procédures croisées qu’il dispose, sans avoir à situer cette pensée en dehors de ces procédures. Ce n’est qu’en forgeant conceptuellement cette *unité immanente* que nous pourrions exposer « le » théâtre à la pensée, par-delà les témoignages incertains – peut-être structurellement marqués d’un point aveugle – qui nous viennent des acteurs, du public ou du texte.

L’hypothèse d’une unité de la relation théâtrale ouvre plusieurs pistes, et pose en retour plusieurs questions. Elle semble d’abord faire signe vers une unité de la *discipline* théâtrale : y aurait-il un propre du théâtre, par quoi des acteurs, du public, un texte

seraient spécifiquement « de théâtre » ? Il faudrait alors distinguer le fait théâtral d'autres situations spectaculaires, d'autres dispositions littéraires, d'autres pratiques scéniques. Une telle distinction n'a rien d'évident à une époque où domine l'idéologie de la transdisciplinarité, du décloisonnement entre les arts, et de la « convergence » qu'appuie notamment le développement des technologies multimédiatiques. Allons-nous rétablir des frontières rétrogrades au sein de ce que l'opinion étatico-culturelle enveloppe sous l'appellation – curieusement zoologique – de « spectacle vivant » ? À vrai dire, le problème de l'unité disciplinaire ne se posera pleinement qu'au moment où apparaîtront, au cours de notre étude, des opérations de pensée qu'on pourra reconnaître – ou non – comme spécifiquement théâtrales : c'est en examinant ce que *peut* le théâtre, et non en essayant d'abord de définir ce qu'il *est*, qu'une telle question se tranche. Mais il n'est pas moins vrai que, en attendant, notre hypothèse nous commande bien de soustraire la discipline théâtrale à l'ordre du « tout-spectacle » – figure inversée du spectacle total dont rêvait Wagner – qui règne aujourd'hui.

L'unité de la relation théâtrale implique ensuite, on l'a vu, qu'on pense les acteurs, le public, le texte comme autant de *conditions* à partir desquelles se structure une *situation* spécifique. Cependant, si les termes de la relation sont bien des conditions de la situation (il n'y a pas de situation « théâtrale » structurée en dehors de leur coordination), ils sont tout autant conditionnés par cette situation (ils ne sont « de théâtre » qu'au titre de la situation qui les coordonne). On ne sortira de cette réversibilité, qui fait tourner en boucle la détermination, qu'en analysant

concrètement comment tous les termes concourent effectivement, selon des procédures dissymétriques, à constituer l'unité de la situation, et comment l'unité de cette *situation* devient à son tour la condition que certaines *opérations* y adviennent, auxquelles nous entendons rapporter la pensée théâtrale. Ainsi, ces termes seraient à la fois les co-fondateurs de la situation théâtrale et les co-opérateurs d'une « façon de penser » générique, dont aucun d'entre eux, pris à part, ne saurait être la norme ou la mesure. L'hypothèse débouche alors sur une sorte d'unité opératoire, ayant pour condition l'unité de la situation, elle-même pensable seulement à partir de l'unité de la relation.

Cette unité semble enfin autoriser une approche *transhistorique* du fait théâtral. Ici, la prudence s'impose : si nous élaborons conceptuellement certains invariants de la situation théâtrale ou de ses opérations, comment échapper à l'affirmation naïve d'une « âme éternelle » du théâtre, d'une « substance » placée à l'abri des conditions historiques de son effectuation ? Les termes mêmes, ici proposés pour penser la situation théâtrale (« acteurs », « public », « texte »), sont évidemment des constructions historiques... Il faut donc répéter que notre propos n'est pas de statuer sur ce qu'a été ou ce que sera le théâtre. Il s'agit plutôt d'établir la persistance changeante qui soutient la relation théâtrale, par-delà les noms historiquement donnés aux termes qu'elle coordonne, et de voir si certaines opérations, suffisamment déterminées, peuvent rendre compte de son intervention dans des conditions historiques distinctes. Doit-on dire que la méthode est platonicienne, dans la mesure où quelque chose comme une Idée du théâtre semble