

## La limite du théâtre

Un lien énigmatique noue le théâtre avec les modalités humaines de l'existence. On peut l'observer d'abord de façon négative. C'est ainsi que, par exemple, les animaux ne sont pas à leur bonne place sur la scène. Il est difficile de les y contenir : ils fuient, ou font leurs besoins sur les planches. Et même lorsqu'ils y séjournent à peu près tranquilles, leur présence est si forte que, dit-on, le meilleur des acteurs à leurs côtés ne réussira pas à capter l'attention. C'est que cette présence n'est pas de l'ordre du théâtre, mais de la monstration pure, ou de l'être-là dénué de toute fable : c'est le mode d'apparition du cirque, ou de certains sports.<sup>1</sup> Cela ne relève pas de ce que nous appelons théâtre, et en transgresse sans cesse la limite.

De la même manière au fond, la nature, dans son ensemble, reste absente de l'existence scénique. Il n'y a pas sur scène de fleuves ni de cieux, sinon figurés sur des toiles ou des cartons. On n'y voit pas les montagnes, sauf en peinture. C'est vrai de tous les autres arts, de toutes les figurations ? Bien sûr. Mais l'acte théâtral, on le sait, se joue *en présence*. Or la nature en scène n'est pas là, elle ne figure que par une délégation, le plus souvent très pauvre. Et cette figuration est si maladroite que le théâtre contemporain s'est employé à dénuder la scène, à la vider, pour n'y laisser paraître que des mises à vue directes. Les montagnes, fleuves et cieux, et les mers aussi, ne viennent au théâtre que comme faits de langage, événements du discours. Ils ne s'exposent pas, comme corps, au danger scénique effectif.

C'est pourquoi les hommes de théâtre qui ont été, en grande partie, les fabricateurs du cinéma lors de sa première constitution comme art – par exemple Eisenstein, Griffith, Gance – ont été si passionnés par l'émergence du nouveau discours des images. Le cinéma portait avant tout la possibilité de convoquer au spectacle la nature et ses grands espaces, les animaux et leurs vies – et tout cela dans le mouvement dont le cinétisme faisait le nouvel art, cependant qu'au théâtre le mouvement restait contraint, confiné. Pas plus de présence effective qu'au théâtre ? C'est certain. Mais un effet de présence rénové, de par la puissance cinétique. Le mouvement au moins était réel : image réellement mouvante. L'apparition de certains genres,

---

<sup>1</sup> On pourrait ajouter que l'animal ne *veut* pas la scène, ni l'exhibition. En ce sens, il ne se montre pas, ne joue rien. Et cela fait assurément une différence de fond avec les acteurs. Mais des panneaux de décor ne veulent rien non plus, et peuvent être éminemment théâtraux. Disons alors que peut-être la présence vivante, pour entrer au théâtre, doit être dédoublée comme présence, et présence à l'acte de présenter.

comme le western ou le film historique, permettait de réunir toutes ces nouvelles possibilités : les chevaux courant dans de vastes espaces naturels, mais aussi la mer démontée, les tempêtes, la nature bienveillante ou dangereuse – et donc, en un certain sens, de franchir les bornes humaines imposées à la scène.

A l'opposé de ces déchaînements, le théâtre, lui, n'avait que l'humain pour site et pour terreau. Ce qu'on peut voir au théâtre, ce sont d'abord et surtout des humains, dans leurs petites affaires. Mais on les voit vraiment, c'est là toute la compensation que le théâtre offre à sa relative misère, et elle est assez puissante pour le faire vivre au côté de toutes les arènes, cirques, écrans où il fait, après tout, une étroite figure. Au théâtre, l'humain est roi, parce que presque seul dans son royaume : aucune bête courant, aucun orage qui gronde, si ce n'est en coulisses ou en faible simulation sans péril.

Cet appariement électif (entre théâtre et affaires humaines) peut aussi être caractérisé de façon positive, et pas seulement par défaut. D'abord, la plus grande partie du théâtre a trouvé son centre de gravité dans la parole. Il est avéré que le théâtre ne s'y réduit pas : non seulement parce qu'il existe des formes théâtrales où le langage fait silence, mais aussi parce qu'autour du langage, tout un appareil scénique ne se réduit certainement pas à la profération du discours. En outre, j'y ai particulièrement insisté pour ma part, le théâtre ne cherche pas, ou pas seulement, à faire entendre les mots, mais, en un sens très paradoxal, à les faire voir, à les donner à voir, et donc le langage ne se présente au théâtre que déplacé, dé-centré de ses fonctions réputées premières, et comme extrait de sa coque. Le théâtre s'occupe autour d'un devenir-visible d'un sens non-visuel, et c'est ainsi qu'il attaque les mots. Il n'empêche : pour cette raison même peut-être, le théâtre, tel que nous le connaissons et le nommons par ce terme, laboure son champ, en très large priorité, dans l'aventure langagière qui meut les hommes. Depuis les Grecs, mais aussi les poètes orientaux, ce que nous appelons théâtre s'exprime principalement dans l'entretien que des individus cultivent entre eux au moyen du langage. Le paradoxe, je le répète, étant de donner cet entretien comme événement à voir, et pas seulement à entendre : loin de l'affaiblir, ce *point de vue* renforce l'intérêt passionné que le théâtre porte à la parole. Or le langage parlé est l'affaire des hommes. Assurément, aux bornes de l'expérience humaine, il se trouve des franges du langage qui dépassent les limites de l'humain. Et aux bornes de l'expérience théâtrale, on s'aventure aussi, au corps-à-corps, bien au-delà de la seule centralité du discours. Mais la passion langagière reste le

cœur de ce que nous avons appelé théâtre, et cela en raison d'une connivence, d'une congruence, d'une coappartenance très profonde du théâtre et de la langue – et donc du théâtre et de l'interpellation des humains. Si le théâtre, y compris dans ses expérimentations les plus neuves, ne se dissout pas simplement dans la danse, ou dans le mime, s'il s'affirme encore et toujours comme théâtre, c'est pour autant que le langage continue de le trouer. Cette affinité, cet emportement, ne jouent évidemment pas au même titre avec la peinture, par exemple : c'est pourquoi la peinture ne s'occupe évidemment pas de façon aussi exclusive des affaires humaines – mais aussi du paysage, des animaux, des arbres, des monts et des ciels.

Au-delà de ce constat qui est (presque) d'évidence, on peut voir d'autres terrains, ou terreaux, à cette coextensivité du théâtre et des schèmes d'humanité. Il y a ainsi une étrange polarité entre la pratique théâtrale et la station debout. L'essentiel du théâtre se pratique sur pieds. On peut encore trouver des exceptions, variations, passages à la limite. Toute affirmation, quelle qu'elle soit, dans n'importe quel domaine, peut toujours être rendue fautive par un passage à la limite. A celui qui affirme que les humains parlent, ou rient, on peut objecter les muets ou les tristes. Devant l'observation que les animaux se déplacent et que les végétaux s'enracinent, on peut convoquer des plantes migrantes et des animaux fixes. Même au soleil à midi, on peut opposer les éclipses. Cette casuistique est faible : les concepts doivent être pris par leur milieu, dans leur ventre, considérés d'abord selon leur épaisseur. Le passage à la limite opère ensuite, très salutaire, et pour notre sujet je vais y venir : c'est mon titre. Ainsi le théâtre se fait, le plus souvent, debout. On peut jouer assis, ou couché. C'est plus rare : la position assise était exclue, au moins pour les tragiques – Corneille transgressa une règle vivace par son « Prends un siège, Cinna. »<sup>2</sup> Quant au jeu couché (Desdémone) il reste d'exception. Quelle est la source de cette relation affinitaire étrange entre le théâtre et la position droite, l'acteur se tenant jambes tendues sur ses pieds, éventuellement rehaussé par la pente de la scène ou par des cothurnes ? Question de vision, à première vue. Mais aussi d'adresse : debout, on offre le plexus, les pectoraux, le corps entier au regard et même à l'écoute. L'acteur assis est *diminué*, empêché. Or, la position debout est, toutes exceptions et limites considérées, la position humaine – l'élévation, le redressement détachent la singularité des humains. Ils affichent autrement le corps, et le visage, dans le vis-à-vis. Le théâtre est une affaire humaine. Il veut des humains, en station debout, adressant le regard et le langage, offerts à la vue attentive

---

<sup>2</sup> Corneille, *Cinna*, V, 1, v. 1425 et aussi 1479.

du *theatrôn*. En somme, cette relation ne fait qu'exprimer le fait, infiniment commenté, que le théâtre trouve sa matière dans des hommes et femmes présents sur la scène, alors que peinture, sculpture ou cinéma les représentent, que l'architecture les emboîte, que la musique s'échappe de leurs corps visibles, cependant que symétriquement la danse fait (souvent) taire leurs voix. Le théâtre veut des humains en présence entière, actifs et vivants<sup>3</sup> – et à cela, ni les animaux, ni les machines, ni les plantes ne peuvent répondre – sauf à la limite.

Faut-il considérer alors que le théâtre, ainsi accroché à l'humain par la langue, la station, et quelques autres choses, se voit par là confiné dans les limites humaines, et donc enfermé dans cette *condition* ? Qu'ainsi le théâtre se trouve condamné au reflux, à mesure de l'émergence d'une condition post-humaine, et par cette voie frappé d'obsolescence ? Je vois à cela une objection consistante. C'est que l'idée d'un domaine humain, défini par des propriétés stables, et enclos par elles au sein de limites fixes, me semble vide. Bien sûr, elle a quelques apparences. Mais l'émergence de l'humain au sein de la nature est exactement liée à l'apparition d'un dépassement. L'humain équivaut à ce dépassement. L'humanité n'est rien d'autre que l'animalité en tant qu'elle s'excède. Ce qui advient au sein du paysage naturel avec le surgissement de la condition humaine, c'est une transcendance, radicale et a priori infinie de la nature sur elle-même. J'y vois le sens (imagé) du mythe biblique selon quoi Dieu fait l'homme à son image. Si Dieu signifie l'excès, l'homme lui ressemble en tant qu'il introduit l'excès sans borne dans ce qui l'entoure. Dès lors, trois modèles se présentent.

a) Première possibilité : cette puissance excédante définit la nature elle-même, le « naître » qui la caractérise (*natura* ou éclosion de la *physis*). Tout le naturel, naissant, s'investit dans ce débordement : depuis l'explosion au voisinage de l'initial, puis par l'expansion incessante et infinie, jusqu'à l'émergence (en un point infime de l'infini, voire plusieurs)

---

<sup>3</sup> H. Müller déclare dans un entretien que « le présupposé fondamental du théâtre n'est pas, comme on le croit généralement, la présence d'acteurs ou de danseurs vivants, mais la présence d'acteurs ou de danseurs mourants ». Mais cette caractéristique est immédiatement définie par : « Ils peuvent mourir à tout moment dans la représentation. » Au sens strict, ils ne sont donc pas mourants, mais capables ou menacés de mourir. Ils ne sont pas mourants, mais en puissance de mort. Ce n'est pas pareil. L'aptitude à mourir est un des traits de la vie. H. Müller, « Le théâtre s'engendre seulement au point d'intersection entre angoisse et géométrie », entretien avec Alain Neddard et Johannes Odenthal (1990), trad. Jean-Louis Besson et Jean Jourdeuil, in revue *Frictions*, (*Théâtres écritures*), n° 24, 4<sup>ème</sup> trimestre 2014, [frictions@revue-frictions.net](mailto:frictions@revue-frictions.net), p. 95.

de cette folie de la création qu'est la vie : folie de l'univers créé, folie de l'acte de créer, folie de la génération, de la sexuaton, de la mortalité. Selon ce schéma, l'apparition de l'animalité puis de l'humain n'est en rien une transgression au dynamisme créatif. L'immanence est auto-transcendante.<sup>4</sup> Mais quelque chose arrive cependant, une phase considérable : l'humain excède l'excès (ne serait-ce que par le langage), l'ouvre à lui-même, et c'est en cela que la métaphore divine le concerne – il ouvre le changement infini à une sorte d'épreuve de soi.

b) Deuxième modèle : la rupture est plus radicale. L'être prétend à se tenir et se contenir dans l'être, comme être, selon une finitude de la totalité. On a reconnu l'hypothèse lévinassienne. L'humain exprime alors, sans l'épuiser, une autre version, autrement qu'être. Dans ce déport, l'humain n'a pas d'essence. Il marque le débordement de l'essence, au-delà de l'essence.<sup>5</sup> L'humaine condition s'inconditionne dans son mouvement propre, qui est dépassement du propre et de ses conditions. La figure, qui porte toutes les limites de la métaphore et du mythe, du divin y reconnaissant son image n'est qu'un rapatriement dans le régime de l'image de cet excès pur.

c) Le troisième modèle est purement éthique. Penser l'humain selon le schème de ce dépassement infini n'en fait pas un débridement sans norme. Au contraire, ce qui sépare l'humain de l'inhumain est l'étrange condition qui ouvre l'humain au delà de l'être et de la totalité, mais comme désintéressement, surgissement éthique absolu, responsabilité et réponse. Ce qui signifie que l'in-finition de l'humain *répond* d'elle même devant une interlocution qui la dépasse. L'infinition de l'humain est un infini éthique. Ce n'est pas le sabotage ni la casse de la nature, mais son ouverture dans un régime d'infini respect, de respect à l'infini.

---

<sup>4</sup> C'est, me semble-t-il, le schéma proposé par Hans Jonas, réarticulé par le « mythe » forgé dans « L'immortalité et l'esprit moderne » (1962), in H. Jonas, *Entre le néant et l'éternité*, trad. S. Courtine-Denamy, Belin 1996, pp. 105 et suiv., et repris dans *Le Concept de Dieu après Auschwitz* (1984), trad. Ph. Ivernel, Rivages 1994, pp. 7 et suiv.

<sup>5</sup> Ce que Lévinas exprime dans sa réserve à l'égard de l'humanisme – mais aussi, par là même, à l'égard de l'anti-humanisme, auquel il adresse une révérence réservée : « L'anti-humanisme moderne (...) est vrai par-delà les raisons qu'il se donne. Son intuition géniale consiste à avoir abandonné l'idée de personne (...) où le moi est (...) encore un être. (...) L'humanisme ne doit être dénoncé que parce qu'il n'est pas suffisamment humain. » Insuffisamment humain en tant que celui-ci vaut comme capacité de dépassement de l'essence, de la condition, de la définition de l'homme, déphasant tout être inclus dans l'être. E. Lévinas, *Autrement qu'être ou au-delà de l'essence* (1978), Le Livre de Poche 2001, p. 203.

A considérer ainsi l'humain comme capacité de transcendance, ou au moins de dépassement, l'idée de dépasser l'humain, d'en finir avec lui ou de sortir de sa circonscription, prend une tout autre couleur. Je sais bien que la réflexion sur l'a-humain ou le post-humain ne se limite pas à un anti-humanisme, ou à un inhumanisme, et que dans le « post », ou le « a », peut se nourrir beaucoup de complexité. Néanmoins, l'a-humain ou le post-humain renvoient, par opposition, l'humain à une essence, le re-substantialisent pour l'enclorre dans ses bornes, afin d'en prescrire le dépassement. Le post-humain enferme l'humain dans ses caractères, dans sa nature ou sa finitude, sa propriété. En ce sens, il prend une valeur réactive – voire réactionnaire, et que je voudrais risquer de caractériser comme paresseuse. Car dépasser l'humain, c'est alors en finir avec le régime du dépassement et de l'excès. Du coup, cela conduit à revenir à une nature contenue dans ses bornes, à se rapatrier dans l'être. Le post-humain vaut alors comme retour : il me semble qu'il faut y penser. Retour à la condition odysseenne, ulysséenne, nostalgie, manie souffrante du retour, pour s'émanciper de l'émancipation, s'arracher à l'arrachement du départ. Je vois bien que ce soupçon est paradoxal, puisque le post-humain semble lâcher ou rompre toutes les amarres. Mais cette émancipation ne me paraît pas certaine. L'opération est double : renvoyer l'humain à une essence, pour ensuite s'en affranchir. Mais si l'humain émerge comme rupture avec l'essence, il s'avère au fond que c'est avec la rupture qu'on se propose de rompre, et le post-humain prend la valeur d'un rapatriement général dans l'ordre naturel. Un pan-naturalisme si l'on veut, mais pas au sens de la nature naissante (naturante et dé-naturante à la fois) de l'auto-transcendance. La nature patrimoniale. Une certaine idée – à mon avis non-deleuzienne – de l'immanence est le drapeau de ce rapatriement. Deleuze complique l'immanence par le plan transcendantal, ou par l'attache avec Bergson, ou Sartre. Spinoza si l'on veut, mais sans lâcher Kierkegaard (voire Dostoïevski). L'idée confinée d'immanence – le schème raidement moniste – n'est pas celle-là. A mes yeux c'est une idée paresseuse. Pourquoi ? J'y viens, à propos du théâtre.

Du fait de la congruence, inconfortable mais profonde, du théâtre avec l'humain, la polarité vers le post-humain ou l'a-humain conduit au désir d'un a-théâtre, d'un post-théâtre. Pourquoi pas ? Tant mieux, au contraire : rien ne me séduit dans le concept d'un théâtre installé dans sa nature, son identité comme art. Mais cette sortie hors du théâtre souvent à mes yeux accouche d'une répétition en arrière, d'une répétition régressive.

Par un renoncement à travailler la tension intérieure du théâtre, à porter le théâtre au voisinage de sa propre limite. Pour en sortir, le théâtre est renvoyé à la supposition de ses formes les plus convenues. Or, l'opposition au convenu ne produit qu'un convenu d'opposition. Transgression très codée, imagée, pré-critique. Un art ne s'invente que s'il se porte au plus près de ses bornes : la peinture aux extrêmes de la figuration, la musique au confins de l'inaudible. Cette confrontation nécessaire, salutaire, vitale avec ce qui le dépasse ou le nie conduit un travail formel, dans ses élaborations les plus productives, à réinterroger les forces en lui qui veulent cet excès – à investir son auto-transcendance. Permettez-moi de le répéter : je suis bien placé pour ne rien attendre d'un art qui s'installe dans son essence et prétend la cultiver, à l'abri de ses murs. Tout ce que j'ai fait et pensé s'enracine dans la critique active et obstinée de cette vision d'un théâtre intérieur à lui-même. Il faut néanmoins beaucoup de travail critique pour refuser, à la fois, ce positivisme de la chose théâtrale, et le recours à son image négative inversée. Au fond, il faut être plus derridien : ne jamais se satisfaire (paresseusement) du négatif, travailler le passage, la contamination. Ne pas renoncer au travail : comme on ne laisse pas tomber la philosophie.

Or, dans le fantasme pratique d'un post-théâtre – je parle ici de pratique, de praxéologie – je vois à l'œuvre, en tout cas dans un certain champ, une implantation prétendue au-delà de ses bornes, qui renonce à travailler ses agents de tension. L'exemple simple est l'action des acteurs. Beaucoup de recherches post-théâtrales se paient d'un conformisme, ou d'un passéisme, dans les formes du jeu, renvoyé à une éclipse ou, par symétrie dialectique, à une hystérisation, qui désertent le chantier de la transformation des modes de présence (et d'absence). La métaphorisation du corps et de la voix, le transport physique et sonore pour une poétique du corps, sont à l'opposé des surchauffes ou des sous-froisseurs, criardes ou frigides. Il faut chercher à déplacer, décaler, déphaser le *point de théâtre*, enquêter sur le point de mue, débusquer la fissure, ou la gestation. Il est prévisible qu'on recule : car les acteurs sont des humains, et les vouloir portés aux limites de leur humanité, c'est concevoir cette humanité comme puissance de dépassement, et non comme incarcération dans une essence. Et donc en un certain sens l'aimer, la désirer, comme corps : non pas installée dans son identité (rien n'est moins physique), mais engagée dans son excès à soi. C'est en cela que je me permets de caractériser cette détermination comme *paresseuse*. On connaît une paresse libératrice, inventive, une poétique de l'oisiveté. Mais elle n'est pas la seule : s'active

aussi une paresse conformiste, traditionnaliste par négation. Le saut hors de l'humain reste alors marqué d'un inhumanisme qui est un humanisme à rebours, se confortant dans le face-à-face des substances. Nouvelle aventure de la dialectique. La dialectique a pu être une puissance d'interrogation adressée aux essences fixes. Elle conserve sans doute cette ressource – même cryptée, déguisée. Mais elle peut aussi enfouir dans l'essentialisme le plus durci, par nécrose de la négation. C'est le fond de ce que je veux dire : une négation de l'humain (comme puissance transformatrice), et donc une négation du théâtre près de lui, vire alors à un élan négativiste, essentialiste du négatif – qui porte un nom, que quelques maîtres nous ont appris à formuler : nihilisme.

La transcendance à chercher serait le congé donné au positivisme et au nihilisme qui l'inverse et le renforce. La transcendance questionne la limite. Le théâtre se voit porté à l'extrême de sa bordure, pour l'inquiéter et naviguer dans ses trous, ses ports et pores. Par des acteurs qui se laissent interroger dans leur puissance (et impuissance) d'humanité. Avec écoute des transcendances de la langue, et de la parole. Ménageant des fabrications qui ouvragent le vide et les constructions de la scène. Sous des dispositifs (de scènes, de salles, de théâtres) qui réinventent l'adresse et l'interlocution. Sur ce point je voudrais évoquer deux paresse – qui sont liées. La première, scénographique : un certain théâtre du négatif (pour des raisons de survie, commerciales en bonne part) s'accommode de la frontalité la plus convenue. Mais comme il faut que cette frontalité semble bousculée, elle se voit hystérisée. Le rapport scène-salle n'est questionné que dans la forme du viol. Le viol de la salle est conçu comme seule transgression – parfois très marqué en forme de pouvoir, tyrannie autosatisfaite. Le drapeau du sadisme renforce le diagnostic : jouissance de la domination. L'autre paresse se joue dans l'adresse. J'ai fait, pendant trente ans, de l'adresse à la salle mon combat, presque mon étendard, contre une certaine clôture fictive de la scène sur elle-même. Mais l'adresse ne consiste pas à envoyer dans la salle des projectiles, fussent-ils langagiers. L'adresse est une écoute. Le regard vers la salle, s'il est adressé, est réceptif, passif. L'adresse est cette ouverture à la salle qui se produit que comme fissuration d'un sujet. L'adresse est en défaut. Suractive, elle tourne en pulsion despotique. Elle est sourde. Et dans cette surdité se joue une clôture du regard. C'est l'équivoque de l'œil : plonger l'œil dans des yeux fait un acte d'amour – ou de tutelle. L'amour est une passivité transcendante. Une action d'amour se transit de passivité, d'écoute et d'appel.

Hystériser le négatif scelle un consentement à la paresse critique, qui réinvestit le positivisme en retour. Post-humanisme réactionnaire. Trans-humanisme pourrait être un beau mot, aujourd'hui gâté par son tropisme marchand. On pourrait y entendre quelque chose de la transhumance, de la transcendance aussi. Il est vrai qu'il n'y a pas de mot pur, tous les mots peuvent être gâtés, et on peut prendre appui sur leur frelatement. Mais c'est difficile, il faut du travail. Sans aucun retour à l'humanisme placide<sup>6</sup>, je n'aime pas plus la bannière du surhumanisme, ou du surhumain – sauf si, comme la surchauffe est une chauffe à l'excès, le surhomme vaut comme un comble d'humain, outré. C'est le dispositif nietzschéen de la flèche, lancée depuis l'humain vers la zone de son dépassement. La flèche part des humains, et témoigne de leur capacité à bander les forces de leurs arcs. Ce qui, comme on sait, ne suppose pas seulement des musculatures tendues, mais beaucoup de réception et d'accueil. Brecht y pensait aussi, peut-être, lorsqu'il réclamait au théâtre « davantage de bon sport »<sup>7</sup>. C'est le sens de mon alerte ici sur la paresse : qu'on travaille, en ouvriers de la scène, à son élargissement. En français, le mot signifie, pour un espace, son extension, et pour un prisonnier, sa libération, la levée de l'écrou.

---

<sup>6</sup> L'était-il ? Les humanistes de la Renaissance, qui ne se dénommaient pas comme tels, étaient-ils rassis, ou insurgés ?

<sup>7</sup> B. Brecht, « Davantage de bon sport » (1926), in *L'Uppercut et autres récits sportifs*, L'Arche 2006, pp. 21 et suiv., trad. J. Tailleur.