

**DENIS GUÉNOUN**

**LETTRE  
AU DIRECTEUR DU THÉÂTRE**

1995-2025

## PRÉFACE (2025)

*L'histoire de cette pièce – car c'est une pièce – est très singulière.*

*Cela commence comme le raconte le début du texte. Dans les premières années 90 du siècle passé, mon ami Dominique Lardenois, alors codirecteur du théâtre de Feyzin, dans le Rhône, a souhaité me passer commande d'un écrit pour la scène, qui contiendrait une réflexion sur le théâtre. Le modèle était le pétillant dialogue de Brecht intitulé L'Achat du cuivre<sup>1</sup>. L'idée m'a séduit, et je me suis mis au travail. Après quelques essais infructueux, j'ai dû admettre que je n'y arrivais pas. Et il m'a paru loyal de lui écrire une lettre, personnelle, pour expliquer les raisons de l'arrêt. Lettre circonstanciée, afin qu'il ne puisse en aucune manière suspecter une désinvolture ou un manque d'intérêt. Or, à peine entamée la rédaction de la missive, une évidence m'a sauté à l'esprit : le texte que je commençais de lui adresser était exactement celui que je devais écrire, pour la scène. Je l'ai donc rédigé, d'un trait. Sans m'inquiéter aucunement de sa forme apparemment non-théâtrale : une longue pratique m'avait appris à chercher du théâtre dans les matériaux les moins convenus – comme aussi dans les pièces les mieux construites. Tout en m'avisant qu'il fallait le composer en vers, tant j'étais convaincu que la versification, fût-elle libre, formait le corps de l'écriture de théâtre<sup>2</sup>.*

*Je lui ai envoyé le résultat, après quelques semaines. Il est resté perplexe, et n'a pas vu comment mettre en scène une telle chose. Notre amitié n'en a pas été affectée : elle est bien là, vive et profonde, après trente ans. Me trouvant avec ce poème sur les bras, je l'ai fait lire à deux autres de mes amis proches. L'un et l'autre ont réagi sur le champ, ce qui a déterminé le sort imprévu de ces pages.*

*Le premier (peut-être pas dans l'ordre chronologique, je ne me souviens plus), était le metteur en scène Hervé Loichemol, que je savais attentif à mes travaux. Installé dans la banlieue (française) de Genève, il m'a indiqué illico qu'il souhaitait mettre en scène ce texte, lui. Et il l'a fait<sup>3</sup>. Cela a donné un bien beau spectacle, interprété avec brio par trois acteurs talentueux<sup>4</sup>. La pièce a été*

---

<sup>1</sup> Lequel, sauf erreur, n'avait pas été écrit pour la scène, mais dans une forme dialoguée.

<sup>2</sup> Ce qui ne nie aucunement l'importance que peut y assumer la prose – en tant que forme poétique. Cf. « Théâtre et poésie – Propositions », in *Du sens*, éd. Manucius, 2023, pp. 157 et suiv.

<sup>3</sup> Ce ne serait pas la dernière fois. Un peu plus tard, Jean-Louis Martinelli, directeur du Théâtre National de Strasbourg, m'a passé une commande sur le thème « nord-sud ». J'ai écrit la pièce *Scène*, que Martinelli n'a pas souhaité monter. C'est Hervé Loichemol qui a repris le flambeau, encore. Mais il m'a lui-même commandé des pièces qu'il a mises en scène (*Scène*, *Ruth éveillée*, *Le Citoyen*) Comme on s'en doute, j'éprouve beaucoup de gratitude pour tout cela, et quelques autres choses. Sur ce site, à la rubrique « Pièces », on trouvera le texte intégral de *Scène* et *Ruth éveillée*, ainsi que des informations sur *Le Citoyen* (éd. Les Solitaires intempestifs, 2012).

<sup>4</sup> Anne Durand, Patrick Le Mauff, Juan Antonio Crespillo. Car, on le comprendra peut-être en le lisant et malgré l'apparence, ce texte n'a pas été conçu comme un monologue.

*interprétée à Ferney-Voltaire, ainsi qu'à la Chartreuse de Villeneuve, dans le cadre du Festival d'Avignon 1997 et en tournée. Elle a remporté un beau succès.*

*Le second était l'éditeur Jean-Claude Grosse, directeur des Cahiers de l'Égaré, près de Toulon. Son enthousiasme immédiat l'a conduit à vouloir publier le texte sans tarder<sup>5</sup>. Dans les mois suivants il l'a édité en une belle petite plaquette. Ce livret a produit deux effets bien surprenants. D'une part, quelques jours après la publication, Le Monde décidait de lui consacrer une forte et consistante critique<sup>6</sup>. Il faut se représenter Les Cahiers de l'Égaré alors comme une toute petite maison à ses débuts, artisanale, avec une diffusion plus que restreinte. Le fait de se voir consacrer plusieurs colonnes dans ce journal a élargi la notoriété de l'éditeur, et les ventes : le volume allait connaître plusieurs tirages. Deuxièmement, celui-ci a, par lui-même, déclenché une forte dynamique chez ses lecteurs, surtout gens de théâtre ou universitaires en études théâtrales<sup>7</sup>. Et la Lettre au directeur du théâtre est devenue, en quelque temps, un écrit abondamment discuté, lu, donné à entendre<sup>8</sup>.*

*Je suis donc vivement reconnaissant à ces différentes personnes, proches ou lointaines, d'avoir contribué au retentissement de ces lignes, sur scène et par l'écrit<sup>9</sup>. Jean-Claude Grosse ayant suspendu la distribution en librairie de ses productions, il m'a paru, en accord avec lui, utile de le rendre librement disponible sur ce site.*

Janvier 2025

---

<sup>5</sup> En mars 1996.

<sup>6</sup> Olivier Schmitt, « Lettre iconoclaste aux gens de théâtre », *Le Monde*, 7 juin 1996.

<sup>7</sup> La publication très proche de *L'Exhibition des mots* (éd. de l'Aube, 1991 puis Circé-poche 1998) et de *Le Théâtre est-il nécessaire ?* (Circé, 1997) a amplifié cette dynamique, de même que la *Lettre* a accentué leur écho.

<sup>8</sup> De nombreuses lectures en ont été données en divers lieux, souvent sans que je le sache. Une de celles dont le souvenir me touche le plus est la petite tournée faite par Gabriel Monnet dans des villages du Languedoc. Je ne le connaissais que de loin, et il ne m'en avait rien dit.

<sup>9</sup> Une édition est en préparation au Brésil, par l'excellente traductrice et amie Maria Fatima Saadi.

Mon ami,  
tu as voulu de moi un morceau d'écriture.  
Un texte, bon à jouer.  
Tu avais un titre : *Leçons de théâtre*. Pièce un peu singulière :  
écrite pour des acteurs, mais aussi  
pour instruire.  
Parole tenue *sur le théâtre*, aux deux sens :  
l'ancien, qui dit : sur la scène,  
et l'actuel, quand le théâtre est la question débattue.  
J'ai accepté, vivement.  
Pourquoi ? Pour refaire *L'Achat du cuivre*  
– ce texte nocturne aux fraîcheurs d'aurore  
où Brecht met en scène sa pensée.  
Il n'était pas le premier :  
Diderot avait dramatisé son *Paradoxe*,  
déjà Platon dialoguait ses idées,  
ce désir  
de penser sur scène  
est aussi vieux que le théâtre.  
Aristophane chauffe une comédie entière  
d'un débat sur les Tragiques.  
(Il savait tout faire, lui  
même une comédie des philosophes,  
réactionnaire, crapuleuse, diffamant Socrate, mais tout de même,  
si théâtrale, à propos de philosophie.)

J'étais conquis. Je me voyais dans ce cortège,  
après Aristophane, Diderot, Brecht, jetant à la scène mes  
axiomes.

Mais pourquoi me l'avais-tu offert ? Pourquoi ton invite étrange ?

Je supposais deux raisons.

D'une part, j'avais écrit un opuscule, sur ces choses, qui t'avait plu. Tu y reconnaissais quelques traits de notre histoire,

de notre temps, des questions qui furent les nôtres et restent pendantes.

D'autre part, surtout, après un an de gouvernement de ce bel édifice dont te voilà le meneur, tu as pensé le temps venu de penser.

*Sur le théâtre* : c'est à dire, premièrement, d'examiner ce que tu fais, ce que nous avons fait, tous, pensée devenue aujourd'hui cardinale, car les théâtres ne peuvent pas perpétuer leur vie insouciant sans pensée car il faudra de la pensée pour que les théâtres perdurent, sans un peu de pensée les théâtres sont cuits, je ne sais si tu l'a pensé en termes aussi crus, pathétiques, ou si simplement tu as voulu expulser une gêne, un besoin, mais ta demande disait :

il faut penser, l'ami, penser maintenant, penser ensemble, et mettre cette occupation juste au centre de nos belles maisons

Deuxièmement, tu disais par là autre chose : que ces pensées doivent se dresser *sur la scène*, que les colloques n'y suffisent plus, parce qu'on y cause toujours entre comparses, et qu'il faut tenir séance désormais *devant le public*, sous ses yeux, sous contrôle, quand c'est de lui qu'il s'agit, à la fin, quand c'est lui dans ce débat qui est le plus à son affaire, quand au bout c'est lui qui décide, de tout

et que donc il faut convoquer la pensée à se montrer, raide, sur les planches, à s'exposer, ingénument, sans fariboles,

nue.

Quelle idée généreuse, mon ami, quelle belle pensée tu as eue là.

J'avais une raison aussi de te répondre. Enfin, plusieurs, des foules,

– mais une surtout.

Aujourd'hui, je fais le philosophe.

Je suis, moi aussi, un ancien ami du théâtre recyclé en philosophie.

Comme Diderot, comme Platon, qui se voulaient dramaturges et ont fui, jouant plus tard leurs rêves scéniques sur un théâtre de pensées.

(Combien j'ai peur, comme eux, d'avoir manqué quelque chose. Et moins bien, pardi. Le théâtre les a vus filer plus vite. Moi, j'ai séjourné longtemps sur les scènes. Ma consolation est d'y avoir mouillé mes linges : j'ai joué, madame, j'ai passé par les planches. Et c'était bien, ô comme c'était bien. Tout ce pan de ma vie, parfois je crains que ce soit le plus beau, la part la plus claire, je ne sais pas, le saurai-je plus tard, jamais ? Peut-être le saura-t-il pour moi, celui qui fera les comptes. Mais combien je suis content d'avoir sauté sur scène, chanté, pleuré. Tant d'heures de joie, de terreurs, de fièvres)

Or, le théâtre pose à la philosophie une belle question.

Il lui demande : dis-moi, philosophie, est-tu chiche de t'exposer ?

Saurais-tu te montrer sous tous les regards ?

Toi qui prétends ton affaire abstraite, pure, d'intelligence seule,

saurais tu te manifester

dehors,

devant tous les yeux ?

A la fin, philosophie, peux-tu monter sur la scène ?

– La philosophie suspend sa réponse, interloquée.

Pourquoi ? Parce que cette question ne lui est pas accidentelle.

Cette question

est au cœur de tout ce qui l'émeut.

Car une idée, abstraite, pure,

n'est rien

si elle ne se montre pas.

C'est Hegel qui l'affirme avec le plus de force :  
 la force de l'idée, c'est sa force de sortir de soi.  
 Une idée n'est une idée,  
 si intelligible qu'on la suppose,  
 que quand elle se présente,  
 s'ouvre, s'avance au regard et s'offre à la saisie.  
 Bref, la dignité de l'idée, c'est son exhibition.  
 Le mot *idée* le dit, figure-toi,  
 qui signifie visible, tirant l'œil  
 – de même racine qu'idole.  
 Bref, la pensée n'a rien à faire  
 seule dans son logement  
 de pureté pensable.  
 Ajoute  
 ceux qui déniaient  
 que même une telle chose existe.  
 qu'il y ait de l'intelligence  
 pure, des idées,  
 des réalités idéales. Ajoute  
 ceux pour qui l'entendement pur n'est rien,  
 qu'un mirage, une chimère  
 – et qui donc ne comprennent la pensée  
*que* comme acte de monstration.  
 Dans les deux cas,  
 tu peux bien imaginer comme la philosophie regarde  
 cette chose impensable qu'est une scène :  
 ce lieu d'exhibition vide,  
 ce lieu de rien, sinon  
 de ce qui viendra se faire voir.  
 En un tel sens, une scène  
 si tu veux  
 est quasiment un lieu de pensée,  
 sous sa forme la plus dégagée,  
 la plus extraite :  
 lieu où une chose,  
 quelle qu'elle soit,  
 peut venir s'exposer,  
 se délivrer de ses ombres  
 c'est-à-dire se penser à la fin.

La scène, comprends-tu,  
 est un lieu d'élection pour la philosophie.  
 Plus que la chaire professorale, plus que la page du livre.  
 La scène est le lieu de l'épreuve  
 philosophique entre toutes :  
 épreuve de ce qui doit sortir de soi pour se donner à voir.  
 C'est donc un bien beau défi  
 que d'inviter la philosophie à s'écrire pour la scène.  
 C'est une proposition bien alléchante, bien philosophique  
 que mon ami tu m'as faite là.

J'ai accepté, gaillard.  
 Sauf sur un point.  
 Je n'ai pas accepté le titre.  
 Tu voulais *Leçons de théâtre*,  
 et cela,  
 non, je ne pouvais pas.  
 D'abord, je suis devenu professeur  
 il faut de la réserve,  
 un professeur fait la leçon dans sa classe,  
 pas en ville.  
 Mais ce titre, je ne peux pas l'admettre,  
 pour une autre cause, plus profonde.  
 Je n'ai, vois-tu,  
 de leçons à donner à personne.  
 La leçon voudrait que j'enseigne  
 ce dont je détiens le savoir  
 – comme annonce au moins, comme titre  
 car Deleuze dit cette chose très belle  
 qu'on n'enseigne jamais ce qu'on sait,  
 seulement ce qu'on cherche –  
 mais *Leçons*, mais ce titre !  
 Ils laisseraient croire que quelqu'un  
 ici a connaissance  
 de ce qu'est le théâtre, de comme il faut le faire,  
 et va communiquer  
 cette science  
 magistralement. Je ne peux pas me glisser là-dedans :  
 du théâtre, je ne sais rien,



mon ami, comme tu vas voir.  
J'en sais peu, sur toute chose,  
mais du théâtre, alors, comme disait l'archi-philosophe,  
ce granule infime que je sais,  
c'est bien, vraiment, que je n'en sais rien,  
du tout, que je l'ignore.  
Non que je manque  
d'en avoir acquis les ressources pratiques,  
les recettes, les usages.  
Va, j'en détiens quelques uns, artisanaux, convenables.  
Mais non, tu vas l'apprendre pour ta peine, mon ami,  
c'est bien plus radical, ce qui m'échappe.  
Quelque chose du cœur du théâtre, qui fuit  
dans mes mains et sous mes yeux,  
et se révèle, pour moi, désormais,  
essentiellement insaisissable.  
Je ne peux donner  
aucune *Leçon*, je serai ferme.  
J'entends pourquoi le mot te plaît :  
tu veux qu'on renoue  
l'apprentissage,  
qu'on aille à l'école  
de la sagesse, du savoir impondéré qui arme les poètes,  
et les acteurs.  
Tu veux que le théâtre instruisse,  
qu'on en finisse avec ces transports  
romantiques, surannés, graveleux  
et pauvres. Qu'on nous exempte  
de l'émotion, l'effusion, des magies. Qu'on avoue  
du drame, du jeu, des scènes,  
la pensée qu'il faut lire,  
le sens à entendre. Je comprends, je comprends.  
J'approuve.  
Mais *Leçon*, ce m'est impossible.  
Je m'y tiens, je me bute.  
Si tu en veux, il te faut quérir  
un plus hautain que moi.

J'ai accepté. L'offre me rendait leste. L'air

léger, la ville riait, les rues étaient belles. Et néanmoins  
je vais te désappointer maintenant.  
Comme tout ce qui arrive étonne !  
Je ne t'enverrai pas de pièce.  
Ni personnages, ni dialogues. Seulement cette lettre  
longue, chantée, reprise.  
Une lettre est un dialogue aussi, mais.  
Je le regrette, je t'assure. J'ai tenté.  
J'ai fait, refait, tant de fois. Voici :  
tu n'auras pas d'*Achat du cuivre*, et  
(comment te le dire ?)  
curieusement :  
par fidélité, respect au plus étroit, gratitude  
pour ta si belle demande. C'est difficile.  
Je sais, moi-même je n'ai pas encore bien compris.  
Mais la foi est intime, qui m'a tenu, la brute, et ne m'a plus  
lâché.  
Puisque c'est l'heure, et que par la lettre nous voici face à face  
il faut tenter que je m'explique, veux-tu ?,  
écoute. J'essaie de dire pourquoi.

C'est que, vois-tu, le théâtre  
selon moi résulte de la combinaison imprévisible  
de deux éléments étrangers l'un à l'autre  
cependant unis par un lien si intime qu'on oublie désormais de  
les regarder séparément pour les comprendre.

Le premier de ces éléments  
est une certaine façon de montrer. (Ce n'est que le premier,  
garde-le en mémoire, je m'y attarde un peu, mais c'est seulement le  
premier.)

On peut montrer de plusieurs manières. J'en choisis deux, que  
j'oppose. Suis-moi. On peut montrer, d'abord, ce qui est. Je prends  
une pierre, je la montre. Voici : elle se présente, dans la compacité,  
l'opacité de son être-là. Tu la vois : je te la montre. J'ai cru longtemps  
que ceci était tout le théâtre. Comme une chose peut être posée,  
disposée devant le regard. Son apparaître, si tu veux. Mais en tant  
qu'elle est soumise au regard, montrée. Puisqu'une chose peut  
m'apparaître, sans qu'on me la désigne : une fleur que je découvre au  
hasard d'un chemin, personne ne me l'indique, et pourtant elle  
m'apparaît. La théâtralité d'une chose serait cette façon très singulière  
d'exister devant les yeux lorsqu'on la montre. La pierre peut passer  
inaperçue, rester hors d'attention, elle n'est pas théâtrale. Je te la  
montre, elle se convertit en pierre de théâtre. Par exemple : je  
l'éclaire. Ou encore, je la soulève lentement d'un bras pour la porter  
au devant de toi. Ou encore, je la pose au centre de la scène, puis  
disparais, fais entendre de la musique. Théâtralité de la pierre.

Mais j'ai maintenant deux objections à trouver là du théâtre.  
D'abord, si je ne montre que des pierres, des choses,  
du théâtre, il y en aura peu. Le théâtre  
veut des acteurs, de l'action. Et des mots :  
acteurs qui bougent font la danse, le mime,

pas de théâtre encore. Prenons l'affaire  
 dans son acception courante :  
 au théâtre, les acteurs parlent. Donc,  
 ma pierre théâtrale est une limite, un paradoxe.  
 (Pourquoi cet exemple recèle-t-il une part du vrai, un peu de  
 théâtre toutefois ?)

Autre objection (c'est la même, retournée) :  
 montrer purement les choses n'appartient pas au théâtre,  
 exactement. C'est plutôt  
 un art réputé plastique, un art d'exposition.  
 Cette pierre, (même éclairée, soutenue de musique),  
 il serait juste de dire que je l'expose.  
 Cela fait bien un peu de théâtre, natif, élémentaire,  
 mais il serait faux de prétendre que tout théâtre se tient, déjà,  
 dans cette monstration du caillou.

C'est qu'il existe une autre façon de montrer, qui s'oppose à la  
 précédente. Et qui consiste à montrer *ce qui n'est pas*. Par exemple :  
 Prospéro, Ariel, Obéron. Voilà des êtres qui ne sont pas. Êtres de rêve,  
 de fantaisie. Eh bien, je les montre. Le spectre du mort, le fantôme  
 paternel. Le revenant, les sorcières. Les oiseaux qui parlent, ou les  
 Grenouilles. Ou les Nuées, bavardes. Eschyle et Euripide aux enfers,  
 débattant de la Tragédie. Cela n'est pas. Je le montre.

Mais, dis-tu, c'est peu de théâtre. Il montre bien des choses qui  
 sont. Exact. Soyons plus précis. Je resserre : ce qui est montré au  
 théâtre, c'est en effet ce qui n'est pas, mais j'ajoute  
 en tant que ce n'est pas *là*.

Ce qui est montré au théâtre n'est pas là. Le Sénat de Rome n'est  
 pas là – je le montre. Jules César. L'homme qui vole. Les dieux, les  
 héros, l'instant de la mort qui saisit, l'amour, la douleur et les larmes,  
 toutes ces choses ne sont pas là, au moment où je les montre,

donc je les montre dans leur absence, dans leur défaut d'être.  
 Voici Bérénice qui entre. Voici Hécube qui pleure. Voici la mère qui,  
 bouche ouverte, lance un long cri silencieux. Théâtre du manque, du  
 peu d'existence. Théâtre du non-être-là.

Mais ici encore j'objecte.

Montrer ce qui n'est pas là, voilà qui porte un nom  
 c'est : imiter. Lorsque j'imité,  
 je montre tel être que je ne suis pas,  
 et donc qui n'est pas là,

puisque c'est moi qui suis là,  
 et qui montre. Or le mot : « imiter » ne dit pas bien,  
 pas assez, ce que fait le théâtre.

Car imiter ce qui n'est pas là, bien d'autres le peuvent : la  
 peinture, le dessin, les factures d'images. Une image, c'est cela,  
 exactement : imitation de ce qui n'est pas,

de ce qui manque d'être

là où l'image se trouve. La chose peut être toute proche, mais là  
 où est l'image, l'imitation, la chose imitée n'est pas. En 1940, quand  
 est né mon frère, mon frère aîné, son père, mon père, était en prison.  
 Très loin, au Moyen-Orient, pour affaires politiques. Mon père était  
 communiste, tu sais. Il ne connut donc pas son fils – son premier – à la  
 naissance. Il était assoiffé de photos, en réclamait sans cesse. Quand le  
 bébé eut six mois, ma mère en lui en adressa une, particulièrement  
 belle. Alors mon père entreprit de l'agrandir, en la copiant par le  
 dessin. Voilà : mon père imitait, au plus près, la petite figure de mon  
 grand frère, parce que mon frère n'était pas là. Et ce n'était pas du  
 théâtre. Le théâtre imite, c'est indubitable. Il simule grands et petits  
 absents. C'est pourquoi, d'ailleurs, il aime tant les mots : les mots  
 servent à désigner ce qui manque. Il y a peu de mots pour ce qui est  
 là : les mots ici, là, ceci, quelques autres. Mais une infinité de mots  
 disent ce qui nous manque : mon père, qui est mort, les grandes  
 montagnes dehors où la lune se penche, les chaleurs violentes des  
 nuits de Beyrouth, le communisme, la fraternité des humains de toute  
 la terre. Or les mots ne sont pas le propre du théâtre : la poésie les  
 porte aussi, selon un autre usage. Alors, que fait le théâtre, que nul  
 autre que lui ne sache ?

Je te propose une hypothèse. Prenons un exemple. Je montre,  
 au théâtre,

Le lit où Juliette accueille Roméo. Et,  
 d'un autre côté,

j'en fais une image. Quelle différence ?

La différence n'est pas du côté du manque : sur l'image, comme  
 sur la scène, les deux amants, en vérité, sont absents.

Mais, du côté de la présence, se marque tout de même un écart.  
 Regarde. Dans l'image, dans son être physique, les deux adolescents,  
 le lit, sont absents encore : il y a là des pigments, de la toile, si c'est  
 une peinture. De la mine, du plomb, du papier, si un dessin. Aucun lit,

aucun adolescent dans l'image. Sur scène, c'est moins simple. Un lit s'y dresse, ou peut s'y dresser. Un vrai lit, si tu le souhaites. S'y tiennent enlacés deux jeunes gens. Si tu le décides, ils seront nus, et nous serons émus, troublés par leur nudité, qui est là. Roméo n'est pas là, ni Juliette. Ni même leur lit, le lit de Vérone. Mais quelque chose est là, qui nous affecte par son immédiate présence, comme tout à l'heure la pierre, qui nous affecte comme étant là, sous nos yeux, en personne, texture du drap plié qui pend, froissé dans la lumière, peau humaine où un corps respire.

Alors nous pourrions dire : le théâtre montre l'absence  
dans le corps concret de ce qui est là.

Le théâtre montre ce qui n'est pas là

*dans* ce qui est là, en tant que c'est là. Il y faut que la pierre, éclairée, le lit, le visage, le grain de la voix, vibrent de leur existence ici même, devant nous engagée, présente, pour faire signe vers l'être qui manque, qui est au loin et nous fait défaut. *Théâtre* se dit de l'être qui manque, montré

au cœur,

dans le corps

de ce qui est là. Et c'est pourquoi Platon, Rousseau, y trouvent un tel danger, tant de vertige. Sur scène,

l'être de ce qui est là,

comme c'est là, dans son existence pleine,

est creusé du vide de ce qui manque, de ce qui est au loin et qui est imité. C'est intolérable : l'être de ce qui est perd tous ses sceaux

quant à son attache à soi même,

son homogénéité, l'identité de son essence, la propriété de son être-soi.

Voilà le premier élément. Il est un peu énigmatique.

Le deuxième, je te l'ai dit, lui est intriqué, impliqué si profond qu'on aura du mal à les dégager l'un de l'autre. Suis-moi encore. Le deuxième apparaît si je procède ainsi. Du théâtre

disons-nous, se lève

quand de l'absent se montre

dans le corps de ce qui est là.

Mais que veut dire ce petit mot, qui a tenu toute notre affaire ? Que veut dire *là* ? *Là* est un site, un point, une région de l'espace. Lesquels ?

Où est-ce : *là* ? Faisons un essai de théâtre.

Je joue Auguste.

Auguste est l'Empereur de Rome.

Il tient le monde sous son empire.

Pendant la scène que voici,

Auguste accueille son protégé.

C'est un jeune homme plein de fougue.

Auguste l'aime. Il le couve, le dote,

veut embellir son avenir.

Or, Auguste sait, depuis une heure

que le jeune homme veut le tuer.

Auguste l'appelle.

Pour le confondre,

lui demander quelle folie

lui fait comploter la mort de son bienfaiteur.

Convoqué, le jeune homme arrive.

Auguste veut qu'il l'écoute,

en silence, sans interrompre,

jusqu'à la fin de ce qu'il va lui dire.

Auguste lui montre un siège

chaise, tabouret, coffre

où il entend que l'autre s'assoie et se tienne muet

aussi longtemps qu'Auguste parle.

Il répondra, mais après.

Sur la scène, lorsqu'entre le conspirateur,

est placé un siège, vide, qui attend.

Tabouret, coffre ou chaise.

Ce siège est très théâtral.

C'est le centre du procès,

de la conviction, de la confusion irrémédiable.

L'anti-trône : siège d'infamie, de torture, d'exécution.

Le jeune homme y sera foudroyé.

Chacun le sait, dans la salle.

Car la chaise est immortalisée par une réplique,

qui compte parmi les plus fameuses

de tout le théâtre.

Quand commence l'acte cinquième,

le metteur en scène aura pu choisir, s'il le veut,

de valoriser le siège à l'extrême,  
 en le plaçant dans la lumière  
 ou au contraire au cœur de l'ombre,  
 de dos  
 ou tout à fait de face,  
 au centre  
 ou sur un bord fragile et dépeuplé.  
 De sorte qu'à l'entrée du traître, Auguste  
 c'est à dire moi, l'acteur  
 lui montre la chaise, et puisse lui dire,  
*Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose,*  
*Observe exactement la loi que je t'impose.*  
 Ce qui peut se traduire, en langue courante :  
 assieds-toi là.

Siège activement théâtral, posé qu'il est sous le regard des  
 spectateurs, posé là.

Mais que veut dire : là ?

Où est la chaise qui est là ?

Est-ce : en cet endroit très précis du monde ?

Oui.

Lequel ? Quel est cet endroit-là ?

Est-il pointé par une longitude, une latitude,  
 site absolument déterminé

parmi toutes les terres où Auguste commande ?

Oui et non, car là, c'est sur scène,

et la scène n'est pas dans Rome.

Mais encore ? Est-ce un point précis de la scène,  
 marqué par les machinistes avec un peu de papier  
 collant légèrement lumineux,

de sorte que celui qui installe la chaise

en trouve la place exacte

pendant le changement d'un acte à l'autre,

dans l'obscurité ?

Oui. Ce lieu est défini, ponctuel et marqué.

Et pourtant, ce pourrait être

tout autre lieu de la scène,

tout autre point du monde.

Il suffirait que le doigt d'Auguste

le mien



qui le désigne se dirige un peu plus de côté, ou au fond,  
et indique : assieds-toi là.

*Là*, ce n'est donc pas

un point objectif, prescrit par sa place, son site,  
sa détermination exacte dans la géographie du globe.

*Là*, c'est ce point que relève le doigt qui le pointe,  
c'est le point que détermine,

exclusivement,

le fait que je le montre.

*Là* est donc un lieu très spécial.

C'est absolument n'importe où,

Ce peut être là, ou là, ou là.

Mais c'est un site comme fléché,

orienté, tourné vers quelque part.

Si je dis alors que le théâtre montre,

au cœur de ce qui est *là*,

la présence étrange et creuse de ce qui est absent,

de ce qui fait un trou, une cavité invisible,

la présence de ce qui n'est pas *là*,

je veux désigner, par ce petit mot,

n'importe quel lieu de la scène

– ou n'importe quel lieu du monde,

puisqu'on peut faire du théâtre partout.

Mais à la condition que le lieu soit tourné,

orienté, infléchi par le fait que je le montre,

montré à, montré vers,

exposé par le théâtre,

orienté, dirigé, ouvert,

extraverti

vers un autre point que celui qu'il occupe.

*Là*, c'est ce point du monde, ce peu de terre

que je prends dans ma main pour le porter,

l'exhiber, le tourner vers ailleurs.

La chaise est là, parce qu'elle est dirigée par mon geste

(c'est à dire par mon doigt qui la pointe,

ou par le projecteur que tend vers elle l'électricien sur sa  
passerelle,

ou par la disposition par laquelle le metteur en scène la distingue)  
vers un lieu où elle n'est pas.

Hamlet, à sa mère : *ne voyez-vous rien là*

(là, Shakespeare dit *there*) ?

Et la mère : *Non, rien du tout, pourtant je vois tout ce qui est.*

(Tout ce qui est : *all that is*

tout Shakespeare est écrit toujours

comme un traité de philosophie)

Alors Hamlet : *Et vous n'avez rien entendu ?*

La mère : *Rien que nous deux.*

Hamlet : *là, regardez ! Look you there ! Voyez-le qui s'éloigne !*

*Mon père, dans l'habit qu'il portait vivant !*

*Regardez, il sort là, maintenant, par la porte !*

Et la mère, qui n'a toujours rien sous le regard :

*C'est votre cerveau qui forge tout cela,*

*cette création sans corps*

*Là* est ce lieu fléché vers ailleurs du fait que je le désigne.

Mais quel ailleurs ?

Quel est cet autre espace

vers où la chose est montrée ?

Comment le définir ?

C'est le lieu d'où on la regarde. Lieu d'observation, lieu du guet.

Tu t'en souviens : c'est le sens de *théâtre*. Théâtre veut dire : le lieu d'où l'on voit.

Quel est cet emplacement ? Quel caractère lui est propre ?

Comparons à une sculpture. Elle appelle la vue, aussi.

Elle se montre, elle s'offre. Vers où ?

Ce lieu peut bien être vide. La sculpture existe encore.

Que le musée ferme, ou qu'il soit ouvert et la salle déserte, la sculpture se tient encore, tendue, poussée vers l'œil absent.

Mais au théâtre ?

Y être là, c'est devant quelqu'un.

Je joue, quand tu me regardes.

Lieu d'où l'on voit, c'est : lieu du public.

La sculpture existe déjà seule, le public vient de surcroît.

Au théâtre, c'est le public qui fonde. Théâtre est le lieu où sont les yeux ouverts.

Vers où fait signe le *là*

de l'être-*là*

qui régit le théâtre,  
c'est la salle, c'est le lieu des gens,  
c'est l'endroit du peuple, ensemble.  
Vers où le théâtre se tourne,  
c'est le lieu commun où des humains se tiennent,  
réunis.  
Théâtre est chose du commun.  
N'y suffisent pas les marcheurs, dispersés,  
chacun perdu dans le monde de chaque,  
comme on se côtoie devant un étal, une vitrine,  
un nouvel article à la vente.  
Ne suffisent pas les badauds qui se croisent. Il faut  
être arrivés à la même heure. Avoir  
un peu attendu ensemble. Il faut  
partager la peur, frissonner à la même plainte,  
– ensemble sombrer dans l'ennui. Il faut  
pleurer au même suspens d'un mot  
de Bérénice, rire  
avec le voisin quand il rit. Ici  
le voisin importun est insupportable.  
Ce n'est pas affaire de silence :  
Si l'humble et douce demande de Bérénice me renverse,  
et que mon voisin dort,  
je veux le secouer  
lui taper dessus la tête, lui dire : voisin, écoute,  
Bérénice est malheureuse, Bérénice  
est sacrifiée, Bérénice a mal.  
Mon voisin qui dort  
est un passant indifférent à l'appel  
d'une jeune femme qui se noie.  
C'est un crime, cela se punit.  
Théâtre veut dire :  
mon voisin et moi, pour deux heures,  
sommes emportés dans le même destin, la même nef  
– pris dans les mêmes goulées du vent,  
ou engloutis dans le même naufrage.  
A cela, mon ami, on ne fera rien : le théâtre  
n'est pas une affaire d'art, ou de culture. Le théâtre  
engage l'être des hommes,

commun,  
deux heures durant. C'est long, deux heures du monde.  
C'est pourquoi la mort du théâtre  
fait peur. Pourquoi  
la maladie du théâtre est conjurée  
par toutes sortes d'angoisses et de rites de désenvoûtement.  
La mort du théâtre dit quelque chose de la mort  
commune.  
Si le théâtre s'en va quand le théâtre s'en va,  
c'est un peu du commun  
qui se perd  
de sa certitude et de son enfoncement.

Ainsi,  
au lieu du théâtre,  
se produit une chose  
imprévisible.  
Parce que chaque élément est énigmatique :  
d'une part, montrer, dans ce qui est, ce qui n'est pas ;  
– c'est énigmatique ;  
d'autre part, se réunir, venir à être en commun.  
Quoi d'énigmatique, tu demandes ?  
Ah, c'est l'énigme même.  
Je ne sais pas d'autre énigme,  
si profonde,  
dont la clé soit si cachée :  
ce pourquoi les humains s'approchent,  
s'assemblent, se trouvent,  
et quelque chose entre eux  
passe.  
C'est l'énigme des énigmes  
pourquoi ne sommes-nous pas égarés,  
loin.  
Rousseau le dit : la dispersion, c'est naturel.  
Alors ? Pourquoi elle cesse ?  
Pourquoi, un jour,  
confluons-nous au même point,  
courons-nous au même ralliement, à la même invite ?  
Te souviens-tu de l'Évangile

de Pasolini,  
 quand des foules nues et ensoleillées convergent, confluent à un  
 point que sur l'écran on ne découvre pas encore,  
 de sorte que ce qu'on voit, c'est le mouvement de la confluence,  
 de la venue, du rapprochement ?

Deux éléments énigmatiques.

Quelle énigme alors que leur lien.

Il arrive ceci : que des humains se rassemblent,  
 pour en voir d'autres  
 leur montrer, au cœur des choses,  
 la présence d'un creux.

Vois cette foule qui conflue, qui se dirige. (L'été, à l'heure du  
 soir, centaines de voitures qui approchent, piétons qui marchent, en  
 chemise, un pull léger sur les épaules pour quand le vent fraîchira, toi  
 qui prends place dans la foule non encore compacte, la foule qui  
 progressivement se rapproche d'elle même et du point vide autour  
 duquel elle va s'assembler, toi qui sais que, de cette foule, tu es un  
 petit grain qui lui aussi converge, seul ou groupé à quelques proches).  
 Et la foule se lie et se concentre autour de ce point vide où lui seront  
 montrés

des corps pleins  
 troués  
 par d'autres corps absents.

Imitation, et assemblée.

Du commun qui s'assemble pour que devant lui on imite.

Des imitateurs qui tendent leur bras chargés de vide  
 pour réunir une assemblée.

Des faiseurs de rien, agitateurs de néant qui battent les bras  
 comme de grands oiseaux cloués au sol,

sur une place publique, afin qu' autour d'eux on fasse cercle,  
 comme Antoine dit à la foule, sur le Forum, du haut de la tribune  
*Faites cercle autour du cadavre de César !*

le texte note : *Antoine descend de la tribune*

et Shakespeare : *les citoyens : En cercle ! Plaçons nous en rond !*

Et Antoine, à la foule dont la fureur monte

*Excusez-moi si je défaille*

*mon cœur est dans le cercueil, là, avec lui.*

Et l'objet de l'assemblément, ce sera :

un corps d'homme qui, de ses mains, de ses bras agités, de sa  
peau gercée, frileuse,  
montrera cette autre chose qui n'est pas,  
ou n'est plus  
*là*.

*Là* veut dire :

en ce point où convergent  
tous les yeux.

Vois-tu, dans cette combinaison hautement énigmatique  
se cache quelque raison impérieuse et obscure  
qui m'empêche de répondre *simplement* à la demande que tu  
m'as faite,

qui ne m'empêche pas d'y répondre, certes pas,  
tu vois bien, c'est ce que je fais :

je te réponds,

mais d'y répondre *simplement*,

comme tu l'attendais peut-être,

sous la forme que toi, et moi aussi

nous avions prévue.

Pourquoi l'énigme qui fait monter le théâtre

me contraint plutôt à t'écrire cette lettre, là,

qu'à dramatiser comme ensemble nous aurions pu rêver que pour  
toi je le fasse

c'est ce que je voudrais tenter de comprendre

en te l'expliquant

Suis-moi encore,  
si tu veux. Deux éléments composent le théâtre :  
l'assemblée – un instant je passe –,  
l'imitation.  
(Ou : la représentation, les mots s'équivalent,  
qui représente une chose  
la montre, en son absence.)  
A chaque élément, une fonction s'attache ;  
imitative (ou représentative :  
simuler ce qui manque), et  
– comment appeler l'autre,  
la fonction d'assemblée ?  
Difficile. Quel mot juste ?  
En philosophie, on aime les racines grecques.  
« Assemblée » traduit *ecclesia*. On peut désigner la fonction qui  
assemble comme  
ecclésiastique. Fâcheux :  
d'*ecclesia*, nous avons fait « église », et fonction ecclésiastique  
vous a une allure catholique, baptismale, curiale,  
qui gêne.  
Autre essai. S'assemble, chez les Grecs, la cité, la *polis*. On  
pourrait dire,  
fonction politique.  
J'en connais que le mot enchante  
– pour la chose, c'est moins sûr. Tenons l'hypothèse au chaud.  
Reste à évoquer l'assemblée  
par son lieu. Cette place  
où se faisaient commerce,

réunions politiques,  
 et le théâtre, au début :  
 l'agora. Des mots français s'en souviennent: *agoraphobe*,  
 pour celui que les assemblées dégoûtent.  
 Comment former un adjectif  
 depuis le grec *agora* ?  
 Agorique ? Agorétique ? J'ai demandé à Claire,  
 mon amie helléniste que depuis vingt ans  
 j'agace, au moindre souci grec,  
 c'est-à-dire souvent.  
 Elle me conseille *agoreutique* :  
*agora*  
 vient du verbe *agoreuo*.  
 Ça m'a plu, ça sonne.  
 Voilà nommées les fonctions de théâtre  
 qui répondent aux deux éléments dont la combinaison le  
 compose  
 (*mimèsis, agora*) :  
 – mimétique, agoreutique.

Suis-moi. J'appelle un exemple.  
 Un des actes du théâtre :  
*le jeu*, l'action des acteurs.  
 Ce pourrait être  
 décor, musique, écriture. On pourrait  
 considérer la mise en scène,  
 la confection des vêtements.  
 Cela vaudrait aussi bien.  
 Voyons le jeu. Le jeu appartient au théâtre.  
 Comme le théâtre, donc,  
 il porte nos deux fonctions : mimétique, agoreutique.  
 Qu'est-ce qu'imiter, par le jeu ?  
 Je joue Auguste.  
 J'ai intimé à Cinna  
 de s'asseoir, là, sur ce siège.  
 Il l'a fait. Il est assis. J'ai entamé mon exorde.  
 Je lui ai représenté, comme dit la langue ancienne,  
 les faveurs dont je l'ai couvert  
 dès son enfance, lui le fils



de mes féroces ennemis.  
 J'énumère mes bienfaits,  
 soigneusement, l'un après l'autre.  
 A chacun, je le questionne, disant : tu te souviens ?  
 Pour finir je lui rappelle que ce matin, dans ce lieu même  
 j'ai voulu lui offrir Emilie,  
 jeune femme qui m'est une fille,  
 et que j'aime ainsi, paternellement.  
 Et j'interroge : tu t'en souviens ? Il acquiesce,  
 troublé, tendu, délibérant où je veux en venir.  
 Alors moi, concentrant l'émotion, la révolte sourde  
 et le meilleur de ma rhétorique :  
 en bout de période, j'assène  
*Cinna, tu t'en souviens, et veux m'assassiner.*  
 Il sursaute, proteste, me coupe.  
 Alors je le reculbute à son siège,  
 impérial, lui rappelant son vœu  
 de se taire, et de m'entendre  
 jusqu'au bout.

Que fais-je ainsi, par le jeu,  
 quand j'imité, ou représente ?  
 J'exécute des actes,  
 gestes, mouvements, paroles,  
 qui renvoient à ceux de quelqu'un  
 qui n'est pas là. Je tiens un rôle,  
 que définissent son nom, ses propos supposés, ses actions qui  
 s'enchaînent.

Or, cette procédure imitative  
 fait l'objet d'une théorie sans fin  
 de commentaires, réflexions, controverses,  
 indications de mises en scène, sentiments d'auditoires, interviews  
 d'acteurs,  
 thèses professorales, extases journalistiques, au point  
 que la plupart d'entre nous en sommes venus à penser quelque  
 chose  
 que je résume grossièrement ainsi : *jouer, c'est imiter.*  
 Représenter, faire comme.  
 La fonction imitative,

ou représentative,  
 envahit le champ du théâtre,  
 ou de son idée  
 au point qu'il semble, dans un accord général, être tenu tout  
 entier

*pour un art d'imitation.*

Le théâtre serait  
 faire semblant.

Jouer : cela même.

Je joue Auguste : j'imité.

Qui ? Auguste, ma foi.

C'est-à-dire ? Comment lui ressembler,  
 lui qui n'est pas de chair, mais de mots,  
 d'alexandrins sur la feuille,  
 et dont toute chair est formée seulement  
 par cela que je le joue ?

*Tu tiens mal ta promesse.*

*Sieds-toi, je n'ai pas dit encor ce que je veux.*

*Tu te justifieras après, si tu le peux.*

A combien de débats cette affaire aura donné cours. L'acteur doit-il s'identifier à son rôle ? Ou non ? Si oui, comment s'y prendre ? Doit-il rejoindre des moments intenses de propre passé ? Associer chaque parole à une action physique concrète, qu'il a vécue et peut revivre ? Ou se détacher plutôt de la personne supposée qu'il interprète ? Doit-il la pourvoir d'une biographie, courant de la petite enfance à l'instant qui précède son entrée dans la scène ? Deux bons siècles que la pensée du théâtre s'y occupe : quel lien nouer avec un être fictif, un être de discours et de poésie, comment analyser, enseigner, conduire la relation tempêteuse et craintive entre le comédien et

*son personnage ?*

Laissons, un moment, veux-tu ?

Et portons-nous sur l'autre bras, l'autre fonction du théâtre

– et donc, du jeu. Où, dans le jeu, la fonction d'agora ? Où l'assemblée réunie ?

Difficile à voir,

*dans le jeu.*

Intangible, imprenable.

A peine un port, un transport,  
 une rection, direction,  
 un orient, une flèche  
 vers l'œil et l'oreille.  
 Une portée,  
 fragile et sourde.  
 Nommons-la. C'est l'adresse.  
 Tu comprends, n'est-ce pas :  
 le fait de s'adresser.  
 Il est mystérieux, ce terme.  
 Les Grecs usent d'un verbe : *agoreuo*.  
 Sur l'agora, on s'adresse. Pour vendre, sur le marché,  
 agiter la politique – parler au peuple –  
 ou chanter la tragédie.  
 Penses-y. C'est mystérieux, l'adresse.  
 Comment la définir ?  
 Est-ce parler à quelqu'un ?  
 Mais on peut adresser un geste. Un regard.  
 Et même un silence, sans regard ni geste,  
 si l'autre sent  
 que le silence *est pour lui*,  
*qui n'est pas toujours celui à qui l'on parle*.  
 Moi, A, je parle à B.  
 C m'écoute.  
 Je ne lui parle pas : mais à B.  
 C m'écoute.  
 Caché, derrière une toile,  
 ou simplement assis à une autre table.  
 B, à qui je parle, ignore C, le troisième, et que nous nous  
 connaissons,  
 et qu'il tend l'oreille.  
 En un point du dialogue,  
 avant tel mot,  
 ou dans le pli d'une phrase,  
 je marque une pause,  
 qui pour B, à qui je parle, n'a aucun sens déterminé,  
 hésitation, trou, hiatus de parole.  
 Mais C, l'auditeur,  
 comprend, lui, que ce silence

est une ponctuation  
 destinée à lui faire entendre :  
 écoute bien ce que je vais dire  
 ou : prête une attention particulière à sa réponse  
 ou encore : observe  
 comme il va réagir à ce mot que je vais avancer,  
 maintenant.

Pour B, mon silence est fortuit : je bois une gorgée, ou je sors un mouchoir. Par exemple, je demande

est-ce que le général  
 (je bois une gorgée, ou je sors un mouchoir),  
 est venu chez toi, cet hiver ?

Mais C, l'auditeur, entend ce silence  
 comme à lui adressé  
 et cependant

je ne le regarde pas.

Etrange affaire que l'adresse.

Ni parole, ni regard.

Aucun geste nécessairement.

Mais ceci que dans la parole, le regard, le geste,  
 vient nicher une ouverture,

une orientation, un envoi

une portée vers un autre,

tel autre, cet autre

ou ces autres déterminés.

Ouverture du geste ou du mot

comme on dit qu'un sourire est ouvert, ce qui n'est rien de matériel,

et pourtant nous arrive, nous rejoint,

bien visible.

Notre français « adresse » a plusieurs sens. Tous se ramènent à celui-ci. Adresse veut dire aussi habileté : en langue médiévale, le mot signifie d'abord la voie directe. Qui a de l'adresse sait prendre le court chemin. D'où : dire ou écrire à l'intention de quelqu'un, adresse au Roi, au Prince. Le sens est le même : l'adresse au roi, c'est le droit chemin pour le joindre. Comme l'adresse sur l'enveloppe, qui marque : voici le bon chemin pour trouver celui vers qui ces feuilles dedans se tournent.

Quoi donc, dans le jeu, ressortit à l'adresse dont ici on parle,  
 adresse à l'assemblée, à l'auditoire,  
 adresse *politique* ?

En apparence, presque rien.  
 L'adresse est de mauvais genre.  
 L'acteur qui *joue au public*,  
 est un cabot.

Il manque de goût. Goldoni le raille.

A peine, cela se supporte  
 des comiques – les populaires,  
 les vulgaires, les troupiers.

L'acteur noble s'en protège :

*ne pas rompre le jeu*

(ce qui suppose :

le jeu égale l'imitation

que l'adresse brise). Du coup, c'était prévisible,

les écritures où l'acteur se confie,

se tourne au public, lui lance ses phrases,

tout ce théâtre est rasé. Récits, musiques, monologues.

Tout le chœur, tragique, comique.

Le chant (car le chant est l'allié de l'adresse. Il se livre, il se dévoue).

Te souviens-tu dans la comédie ancienne de ce qu'on nommait *parabase* ? Le coryphée, rompant, s'avancait au public pour commenter, nommément, les affaires de la vie ?

Il y citait les hommes avec patronymes

– chefs politiques, prêtres, personnes fameuses, souvent présents.

Récriminait contre l'accueil de la dernière pièce. Discutait la politique du jour.

Imagine, sur nos scènes.

Jean-Louis Hourdin s'y est essayé, je m'en souviens.

C'était très beau.

Très risqué, très périlleux, très incertain, très gênant, très beau.

Eh bien, le chœur

a disparu de nos pièces. S'est amoindri d'abord, puis esquivé, jusqu'à ne plus figurer dans nos classiques que par les confidentes et confidentes, comme un moignon témoigne tragiquement de la

présence ancienne d'un membre coupé. Shakespeare lui lance un hommage, le temps d'une pièce, en chargeant une figure baptisée *le chœur* de présenter l'action, au début de chaque acte,

exhortant le public,

explorant ses conduites,

exposant toute l'invention qu'à lui public il faut

afin que la représentation pour le mieux se déroule. Mais le chœur n'est pas seul ainsi qui s'étirole. La musique, nous parlions de musique. Elle est reine de l'adresse, de la scène elle fuse droit à la salle, s'y jette par débordements abrupts. Impossible de la contenir dans le simulé, dans sa mimétique close. Qui pourra croire qu'il y avait *vraiment* des notes, des archets, des cuivres, dans l'action, à ce moment du drame ? La musique ne représente rien, elle envoie, elle apostrophe.

Eh bien, la musique

s'évade de nos pièces, s'écloue, se dégonfle. La voilà congrüe, la voilà serve, diversion aux levées de décors, renfort d'ambiance aux effusions fades. Comme aux salles d'attente ou aux boutiques tiens, quand la musique est partout, jamais franche.

Ah, le temps des comédies chantantes,

quand le personnage déjoue l'intrigue, verse à la caméra – ou c'est la caméra qui l'empoigne, de face, bouche et regard ouverts, voix tendue –

et entonne son *air*. Même à l'opéra, tiens, son fief, tu la vois réprimée, l'adresse. Que le chanteur n'avoue

ni chanter au public

ni suivre de l'œil le chef enfoui ! Du vraisemblable ! Des conduites *jouées* ! (selon l'équation ci-dessus).

Et

les monologues !

Que de travail, pour les privatiser ! Sur scène, il n'y a personne, on veut parler à quelqu'un, et là, devant, des dizaines qui regardent, écoutent, disponibles. Non. Ne pas leur parler ! – c'est d'un mauvais style. Plutôt cette invention ridicule : parler à soi-même. L'adresse interne, endophagique. Pauvre pensée. Oui, nous parlons tout seuls, tous. Oui, nous murmurons, avant qu'on nous surprenne. Mais ce n'est pas à *nous-mêmes* que nous parlons à voix basse. *C'est bien à l'autre. C'est au public qui nous manque.*

Alors,

elle se venge. Refoulée des monologues, des chants,  
 elle revient, l'adresse, par petits bouts : apartés  
 qui fleurissent les comédies, gestes à *bon entendeur*  
 adressés par tous les acteurs du monde  
 dès qu'on les laisse plus d'une minute sans surveillance,  
 sans police mimétique,  
 cabotinages avoués ou de fraude  
 où passe cette vérité aride que le théâtre par essence se jette au  
 public, à sa Face,  
 et qu'à l'interdit répond l'obstination, le quand même,  
 mais en douce, comme font les gosses,  
 et les plantes qui repoussent entre les fentes des pierres pourtant  
 hermétiquement pavementées.

Quoi d'étonnant  
 à ce que l'adresse nulle part ne *s'enseigne* ?  
 Pas dans les écoles d'acteurs, en tout cas :  
 on y montrerait plutôt  
 l'art de *ne pas* adresser,  
*ne pas* s'adresser vraiment :  
 quand tu joues « à la salle »,  
 comment *ne pas* regarder le public en face,  
 mais plutôt un peu au dessus,  
 très peu,  
 comment regarder dans le vide,  
 regarder le rien  
 – la lampe du fond, le mur, le luminaire de sortie de secours.  
 Et pourtant  
 regarder un public,  
 de face, profond,  
 c'est très difficile, n'est-ce pas ?  
 Cela demande exercice, apprentissage.  
 Hypothèses : ou bien le public est dans l'ombre  
 – cas le plus fréquent aujourd'hui.  
 L'acteur ne le voit pas.  
 Chacun se croit visible, d'un siège à l'autre on se devine,  
 mais l'acteur  
 ne voit rien : un projecteur, frontal, brutalise ses yeux,  
 et rend opaque le trou noir qu'il a devant ses pieds.

De la salle, grande bouche obscure,  
 ne montent que les rumeurs,  
 et la texture des silences.  
 Pourtant, s'il s'adresse,  
 il doit donner à sentir  
 qu'il voit le public, l'acteur,  
 qu'il regarde, profondément, que son regard s'enfonce et creuse  
 l'épaisseur sombre du public jusqu'à son intimité plus secrète.  
 Comment ?  
 Comment porter la parole, au soubassement de  
 chacun ?  
 Deuxième cas : le public est clair.  
 C'est le plein jour. Ou encore, la salle n'est pas dans l'ombre,  
 ou l'acteur pas ébloui.  
 C'est pire.  
 Tu le sais, tu es acteur,  
 toi, mon ami  
 le directeur du théâtre,  
 mon semblable, mon frère,  
*rien ne fait plus peur, plus reculer que la vue dénudée du public.*  
 Me serais-je habitué à envoyer mes tirades à la salle,  
 quand les bancs étaient vides,  
 aurais-je répété mille fois le regard :  
 quand les gradins se comblerent,  
 quand montent ces visages, humains, déterminés,  
 difficiles,  
 comme en cuisine on est difficile,  
 connaisseurs, impatients  
 ou déjà lassés avant que je commence,  
 cette femme-ci aux manches tombantes,  
 ce jeune bravache, ce rêveur distrait,  
 comme j'ai peur, comme il m'est dur que je les fixe,  
 comme je fuis la croisée de leurs yeux,  
 et mon œil s'échappe, un peu au dessus, vers le lumignon de  
 sortie de secours, mon sauveur, lui à qui je peux tout dire sans qu'il  
 montre en retour ce masque de neige, lui  
 grâce à qui je peux parler au public  
 sans vraiment parler à personne.  
 Supposons que je dompte cette crainte.



Que je baisse, ou lève, le regard  
 et les découvre  
 (ce cousin qu'est-il venu là l'imbécile  
 ce chroniqueur que j'abomine,  
 cette élégante jamais vue  
 du maire peut être l'épouse,  
 cet acteur  
 cet enfant  
 ce marié  
 et toi  
 le directeur,  
 mon ami,  
 pour qui ce soir je me voudrais sublime,  
 mythique, incalculable, et qui de loin me perces de tes yeux si  
 jaunes)

supposons que je vainque et que je les regarde  
*auquel vais-je parler ?*

A celui-ci, ou l'autre ?

Ils sont trois cents, ils sont quarante.

Dois-je héler chacun ?

Vais-je diviser chaque phrase en autant de petits bouts qu'on peut  
 compter de sièges ?

Branler la tête de tous côtés pour tenter de proférer en toutes  
 directions ?

Que fait-on ?

Pour n'esquiver pas en douce,  
 en regardant ce lumignon de sortie au demeurant un peu  
 défectueux ?

Il faut enseigner cela : de la pensée ! un maître !

(J'avais quatorze ans, ce devait être l'été 60, quand Yves  
 Montand vint en tournée donner son récital au Théâtre de Vichy, ville  
 de cure et de bridge où mes parents passaient leurs vacances, et moi  
 les miennes, donc. Je voulais un autographe. Je savais toutes ses  
 chansons, j'avais le disque. Mon frère aîné, Yves, s'en était toqué.  
 Moi aussi, donc. Mon frère aîné m'avait expliqué : avoir un  
 autographe à la sortie, c'est très difficile. Des dizaines de gens se  
 pressent. Ce qu'il faudrait, ce serait demander *à l'entrée*, quand il  
 arrive au théâtre. Le problème, disait mon frère, c'est qu'on ne sait pas  
 quand il arrive. Il peut venir le matin, l'après-midi, à toute heure. J'ai

pensé : de toute façon, il arrive à un moment ou un autre. Il suffit d'être là. Dès l'aube. Il ne dort pas au théâtre. (J'ai demandé à mon frère : il ne dort pas au théâtre ? Non, a-t-il répondu après un léger trouble.) Donc, il y arrive. Si j'y suis, je le vois. Et voici que je me poste devant l'entrée des artistes du théâtre de Vichy, où opportunément il y avait un banc, un jour d'août ou de juillet soixante, à sept heures. Nous avions pensé : il ne viendra pas avant sept heures. J'ai attendu la matinée. Personne. A midi, mon frère, goguenard, m'a porté un sandwich. A trois heures et demie, (c'était trois heures et demie), j'ai vu s'arrêter une Mercedes sport, et il en est descendu. Chemise claire. J'étais plongé dans ma rêverie sur le banc, je refaisais ma vie, comme je fais encore, tous les jours. Je me suis levé, chancelant un peu. J'ai tendu une partition : *Les mirettes. Qu'est-ce que t'as dans les mirettes, mais qu'est-ce que t'as. Un sacré p'tit bal musette, et sa java.* J'ai dit : vous la chanterez, ce soir ? – « Je ne sais pas ». Il a signé, m'a fait un grand sourire, et s'est engouffré dans le temple. La partition, je l'ai encore. Le soir, j'étais au quatrième rang de face. Il n'a pas chanté *les mirettes*. Puis il a été bissé, une fois, une autre. Et alors, il a annoncé ma chanson. A ce moment, je l'ai vu avec certitude, il m'a regardé, et il a souri. Donc, il a chanté *les Mirettes* pour moi. Précisément pour moi ; pour moi, je dirais presque, seul. Il était fort, Montand. Un puissant projecteur l'isolait. A ses pieds dans la salle obscure, il ne voyait rien. Comment faisait-il pour que chacun, pour que tous, pensent à un moment que le chant était à soi, à soi seul, précisément, profondément, vertigineusement adressé ?)

Je sais : Montand n'est pas *du théâtre*.

Que dis-je d'autre ? L'adresse  
est bannie du théâtre, elle est hors de sa doctrine.

Connais-tu un traité de l'adresse, de l'adresse une pédagogie  
quelconque ?

Auprès des milliers de pages  
sur la mimétique ?

Des centaines de livres, je n'exagère pas, tu sais bien.

Des fureurs, des haines.

Injures, rixes, duels au pré devant témoins  
pour l'imitation.

Et pour l'adresse, alors ?

La question serait de moindre importance ? Allons,  
son importance est de premier ordre.

Suis-moi.

Auguste parle.

*Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose,  
observe exactement la loi que je t'impose.*

Mon ami, à qui parle-t-il, Auguste ?

– A Cinna.

– Peut-être.

*Prête, sans me troubler, l'oreille à mes discours ;  
D'aucun mot, d'aucun cri n'en interromps le cours.*

Auguste, nous le savons bien, n'est pas là.

Qui parle, c'est l'acteur.

Ici : c'est moi.

A qui je parle, moi ?

*Tiens ta langue captive, et si ce grand silence*

*A ton émotion fait quelque violence*

à qui donc est-ce que je parle ? A Cinna ?

Mais celui-ci n'est pas là : Cinna.

A mon partenaire (si j'en ai) ?

Ce n'est pas vrai,

tu le sais, toi qui m'écoutes,

ce n'est pas à lui que je parle.

Si nous sommes seuls, tous deux, dans la salle,  
je ne le lui dirai pas cela.

Je le lui dirai si nous jouons,

ou en répétition, même.

Et pour que nous jouions

ou que la répétition ait un sens

il en faut un autre.

Là, dans la salle, qui écoute,

reçoive ce que je dis.

Si je semble invoquer Cinna,

ou l'acteur qui me fait face,

ce n'est pourtant pas à lui que je parle.

L'oreille de mes mots

n'est pas celle que mes mots désignent.

Ma parole

est bizarrement fendue : entre l'invocation de celui-ci, que je  
touche

et les autres, au loin.

*Tiens ta langue captive, et si ce grand silence*

*A ton émotion fait quelque violence,*

*Tu pourras me répondre après, tout à loisir*

*Sur ce point seulement contente mon désir*

L'agoreutique : chose bizarre, profonde. Ouverture, dégagement très large et très intime. Comme un acte d'amour : destiné, porté, offert – en grand secret. Mes mots sont comme des pierres, qui s'enfonceraient au fond de l'eau pendant que leur image courrait à la surface. Mes mots s'enfoncent au fond de la salle, pendant que leur aspect semble se diriger vers mon partenaire, ou vers le ciel, ou vers moi.

(Hernani, à Doña Sol, devant lui blottie d'amour :

*Et ce n'est pas pour vous que je parle en ce lieu.*

*Je parle pour le ciel qui m'écoute, et pour Dieu.*

Dieu, le Ciel, c'est le public. La nuit d'abîme où mes mots s'enfoncent, c'est le peuple. *Nox populi, nox Dei*. La prière est une adresse

pure.)

Oui, Hernani, ce que je dis est dit à d'autres

elles tombent vers d'autres, ces phrases

à ce peuple d'ombre, là, elles sont lancées.

Voilà ce qui porte tout. Ce qu'il faut apprendre,

et donc penser : comment tout adresser à la salle profonde, sans réserve, sans aucune distraction des forces,

les excès, les retenues, *tout vouer, tout offrir,*

ne rien garder pour soi,

l'entier de ce qui a lieu,

sais-tu, le lien du comédien avec son personnage n'a

*aucune* importance. Comme Auguste se met en colère, et si ma colère

lui ressemble quand je m'indigne, et

s'il a mon visage, et s'il aime Emilie ou s'il aime Cinna,

*Sieds-toi, je n'ai pas dit encore ce que je veux*

*Tu te justifieras après, si tu le peux*

la seule affaire est d'adresser au public toute syllabe, toutes les virgules, et donc le rugissement, et la colère, et donc l'amour, paternel ou pas, à Cinna vers qui je feins de parler, alors que c'est au public, au

public qui m'écoute dans la nuit de son ombre, et à lui seul, que j'adresse tout, absolument tout, ce que je dis.

Je m'adresse à une assemblée,  
et sur cette adresse, dans elle,  
dans sa matière, son tissu,  
je couds, façonne, laisse venir, la fiction qui prétend que je cause à Cinna.

Que cette fiction ait un corps  
(c'est-à-dire : qu'il y ait en effet un partenaire, et qu'en effet en un certain sens je lui parle)  
tient encore à l'énigme de la constitution première du théâtre :  
quand Roméo et Juliette se réveillent au son de l'alouette, certes les acteurs ne dormaient pas, c'est la fable,  
et pourtant il y a un lit, qui est un lit.  
L'adresse est comme ce bois :  
le réel dont l'imitation est faite,  
elle, cette fantaisie, cette semblance. L'adresse est ceci  
au théâtre, qui, en effet, a lieu.

Tu objectes, tu me demandes :

– qu'est-ce que jouer, alors ? Si l'imitation ne vaut plus ?  
L'acteur n'est pas un orateur. Pas un tribun, un avocat.

– Vois la manière du narrateur. Il raconte.

Il amorce par les circonstances, portrait de rue, un tel est arrivé à droite, l'autre à gauche, il pleuvait, l'un a glissé sur le sol.

Puis, l'action s'échauffe, le narrateur s'y échauffe aussi,  
et voici qu'il parle au lieu des protagonistes, refait leurs gestes, reprend leurs voix :

il les imite. Il entre dans leur rôle. Le rôle : une excroissance du récit qui naît par échauffement.

Nietzsche pensait les rois de la tragédie comme une sorte de vision du chœur (du chœur qui danse, du chœur tragique)

le personnage surgi sur la scène  
comme produit par l'enivrement des choreutes, leur chant, leur narration exaltée.

C'est ainsi : le personnage (qu'on imite, qu'on refait)  
naît dans l'échauffement du récit, du chant,  
l'échauffement de l'adresse.

L'adresse est l'élément

liquide, maritime,  
 au sein duquel prend forme et naissance l'imitation des figures.  
 Et le jeu ? Il passe. Du récit au personnes, aux masques.  
 Il est le jeu  
 de l'adresse  
 avec ce qu'elle imite. Il court, entre ça.  
 Le jeu n'est pas sur scène : il vibre, bat  
 entre le jet des signes à la foule et leur branlement sur les  
 planches.

Brecht, qui n'était pas bête, disait : le comédien, narrateur de son rôle. Comme cette formule est profonde. Pas d'Auguste. Aucun lien avec lui. Auguste : personne. Je le narre. Conte, jongle. Si je l'imité, c'est une fleur de mon récit, *c'est par jeu*.

Du personnage, l'acteur ne dirait jamais *moi*. Toujours *il*, dessous.

*Tu veux m'assassiner, demain, au Capitole  
 Pendant le sacrifice, et ta main pour signal  
 Me doit, au lieu d'encens, donner le coup fatal ;*

Prend-il la main de Cinna, pour la caresser, la main aimée, la main meurtrière ?

*La moitié de tes gens doit occuper la porte,  
 L'autre moitié te suivre et te prêter main forte.  
 Ai-je de bons avis, ou de mauvais soupçons ?*

Il fait un silence. L'autre ne répond pas.

*De tous ces meurtriers te dirai-je les noms ?*

Va-t-il les dire ? Les noms ?

(Non pas : vais-je les dire ? ridicule, pauvre menace)

mais, dessous : va-t-il les dire ? Les sait-il ? Vont-ils s'égrener, un à un, de sa bouche, les noms ?

*Procule, Glabrion, Virginian, Rutil,  
 Marcel, Plaute, Lénas, Pomponne, Albin, Icile,*

– ici, le cœur du chant, l'acmé de l'adresse –

*Maxime, qu'après toi j'avais le plus aimé*

– et l'acteur dit en jouant : comme il l'aime, comme il en souffre, comme il est giflé d'amour,

et non : comme je l'aime, le petit,

parce que c'est ridicule, non-tragique,

confession de petite vertu.

L'acteur ne joue pas le rôle. Il joue du rôle,  
comme le réciteur joue de l'imitation,  
ou l'aède de la flûte,  
– du rôle. De sa voix, de ses bras, de ses haltes muettes,  
il taille une image, oui  
mais dont la matière est  
le don.

L'adresse est  
comme à la flûte le souffle où est taillé le corps *de l'air* :  
c'est le souffle qui tient le chant,  
rien jamais ne chante sans un souffle pensé, appris, compris,  
et très savamment, artistement expulsé.

A notre théâtre, plus aucune soufflée qui porte.

Images grêles, flétries, intenable.

Plus de coffre, plus de timbre,  
plus de cette expansion qu'on admire au chanteur  
au vif comme au doux de la vibration.

Notre théâtre : imitation veuve, mélodie sans portée, image de  
peu de corps.

A toute image, bonne matière.

A toute peinture, solide châssis, bonne toile,  
bons pigments, bon enduit.

A tout film, bonne pellicule,  
bonne impression, bon bain.

Notre théâtre : cette peinture dont le support s'effrange,  
ce film à la pellicule mangée.

L'adresse : malade, atteinte, défaite.

Pas morte : il faut du corps, même faible, à toute image, même  
trouble.

Même aux mirages, faut un peu d'air.

Mais le corps du théâtre  
est atteint. L'envoi, le don, le vœu  
désinsufflés, ils étouffent. La matière du théâtre est pâle.

Le corps penche, le corps tombe.

Restent des dessins, mal lisibles.

De moins en moins nombreux  
sont ceux qui peuvent en déchiffrer le sens.

Seulement voilà : le théâtre  
peut avouer son adresse,  
la montrer, l'exhiber, s'inscrire en elle avec décision  
ou la dénier, la refouler,  
la masquer sous les multiples faces  
de la présentation mimétique.  
Et le choix de cette attitude  
est de multiples conséquences  
sur sa vie.

Veux-tu un exemple ? Considère  
le rêve du théâtre pour tous.  
Voilà un rêve qui nous unit,  
par delà nos divisions dures :  
la volonté, le désir, la conviction bruts  
de faire du théâtre pour tous  
de proférer la grande annonce  
adressée à, destinée à, audible par  
tous.

Croyance mythique  
et néfaste.

En vérité, le théâtre  
n'est pas pour tous, mais pour peu.

Tu le sais, toi, qui dans cette ville  
veux ton théâtre grand ouvert :  
la plupart de ceux qui habitent  
là, tout près,

passent devant lui comme devant le temple de la religion des  
autres,

devant l'église d'un culte où ils ne sont pas nés,  
dans lequel ils n'ont pas grandi.



Regarde-les :  
ils passent.  
Ils voient.  
Peut-être, si on les questionne,  
diront-ils leur accord  
pour un théâtre dans leur ville,  
et qu'ils s'opposent à sa fermeture,  
et qu'ils aiment son existence et son activité.  
Mais demande s'il arrive qu'ils y entrent,  
tu sais bien, toi,  
le directeur,  
que le grand nombre  
sous un sourire vague, répondra non.  
Pas le temps, pas l'habitude. Ils prétendront  
y entrer, de temps à autre, rarement  
– ce qui est faux. Peut-être  
ont-ils franchi le seuil, une fois,  
c'était pour un concert  
ou l'assemblée de leur amicale,  
à laquelle un moment le théâtre avait été ouvert.  
Ou, encore,  
pour la petite, qui danse  
à la fête de l'école,  
si tu as eu la gentillesse,  
ou l'intelligence,  
ou l'obligation  
d'accueillir la fête de l'école  
dans ton théâtre.  
Sinon, jamais. Le soir  
qui les retient ailleurs, ou très fatigués,  
ou très captifs d'un rite de famille,  
d'une lutte à l'écran  
ou du bricolage d'une armoire, passe. Mais  
le soir où ils brûleront d'ennui,  
suffoqueront de rage et d'ennui dans la clôture de leur existence  
morne, décomposée, défunte,  
même ce soir,  
théâtre ouvert,  
devant leur porte,

tu le sais, ils ne viendront pas.  
 Parce que c'est cher ?  
 Oui, c'est cher. Ceux qui prétendent  
 que le théâtre n'est pas cher  
 puent la morgue des riches.  
 Mais d'autres choses sont chères,  
 parfois on y sacrifie  
 pour le plaisir  
 de l'excès, de l'exception arrachée à la misère des jours.  
 Pour le théâtre, jamais l'entorse,  
 jamais ne brûlera un billet. Pourquoi ?  
 Les habits ? On s'habille peu.  
 C'est difficile ? Pas sûr.  
 Ça ne plairait pas ? Faudrait voir, ça pourrait bien plaire,  
 on connaît de beaux jours de théâtre,  
 dignes, sobres, chaleureux.  
 Non, une raison,  
 seule, tient toutes les autres,  
 qu'il sait bien, lui  
 qui habite en face et n'entre jamais :  
 le théâtre n'est pas à son intention, le théâtre  
 ne lui est pas  
 voué.  
 S'il entre, outre la gêne, sans excuse, de qui entre chez les autres,  
 par erreur,  
 de qui arrive dans une assemblée gouvernée par des rites,  
 des usages, des façons d'être  
 qui ne sont pas siennes et qu'il ignore,  
 le saisira cette impression mauvaise  
 de qui s'assoit à la table  
 où il n'est pas attendu,  
 de qui ouvre une lettre  
 pas à lui destinée.  
 Il croira tous ses gestes  
 faux, mal bâtis ; n'avoir  
 aucune manière exacte ; que tous  
 le regardent et relèvent qu'il ne sait pas,  
 où l'on prend les billets,  
 comme on les demande,

s'il faut donner à l'ouvreuse,  
 s'il y a l'ouvreuse, si des places sont meilleures,  
 où marcher, que dire, comme il faut respirer.  
 Simple, il se trouvera sale.  
 Habillé : ridicule.  
 Il n'est pas à sa demeure,  
 il est de trop, il dérange,  
 par une porte discrète il sortira, courant,  
 et s'il est sensible  
 pleurera peut-être,  
 de colère,  
 un peu.

Ton théâtre n'est pas pour lui.  
 Normal : il est pour d'autres. Pensé,  
 construit, ouvert,  
 pour d'autres que lui.  
 Qui ?  
 Nous le savons, mais  
 il est difficile de le dire  
 sans un effort.

Ainsi les théâtres de comédie bourgeoise, à Paris, sur les  
 Boulevards :  
 ils sont  
 pour les bourgeois, bien sûr. Et, comme la bourgeoisie, à  
 l'ancienne, n'a plus son allant d'autrefois, ces théâtres  
 ne sont pas pour la grande, qui s'en moque  
 mais pour la moyenne  
 peu cultivée, traînarde, qui veut rire de soi  
 et ainsi se persuader de la persistance de son privilège.  
 La grande court d'autres sites. Mais  
 ne parlons pas d'elle :  
 parlons de nos théâtres, si beaux, nécessaires,  
 tant aimés,  
 théâtres d'art,  
 qui obstinément veulent le théâtre  
 comme un art,  
 à Paris,  
 dans à peu près toutes les villes

grandes, moyennes désormais,  
et même dans de petites,  
(comme la tienne),  
si elles ont élu un maire ami des arts.  
Pour qui donc  
le théâtre d'art ?  
Pour les instructeurs, d'abord.  
Les instructeurs et leurs élèves.  
Observe la salle,  
imagine un petit point rouge au dessus de la tête  
de chaque instructeur ou élève :  
la salle va rougir.  
Autour d'eux,  
le théâtre est pour cette frange de la petite  
ou moyenne  
bourgeoisie  
qui veut de la culture,  
qui espère en la culture,  
qu'inquiète la marche du monde  
et qui voudrait le voir changer.  
Mais il change, non ?  
Cette petite-là voudrait  
ne pas le voir changer ainsi :  
plus noblement, plus dignement. Cette petite  
ou moyenne  
attend beaucoup de la valeur de l'art,  
pense que l'art est le peu qui nous reste  
de valeur  
pour la conscience et le senti. Elle s'obstine  
au théâtre, malgré la barbe.  
C'est son office, son culte, là on s'assemble  
pour invoquer le sens et le beau.  
Le théâtre n'est pas son plaisir,  
non, mais, pour parler cru,  
elle y croit.  
Autour d'elle, le théâtre est aussi  
pour quelques militants,  
qui restent,  
dans quelques groupes,

de moins en moins : ils trouvent décidément  
que ça parle trop loin, ou à côté. Et puis,  
soyons sincères :  
le théâtre est pour les maires,  
les conseillers municipaux, conseillers généraux, conseillers  
régionaux,  
les membres des cabinets, présidents, vice-présidents,  
les attachés, les chargés, les missionnés, les membres  
du secrétariat,  
les directeurs, sous-directeurs et adjoints,  
les responsables du secteur  
cultural municipal, départemental, régional,  
les administrations déconcentrées :  
bref, le théâtre est pour l'Etat.  
Ma foi, l'Etat est le payeur :  
le théâtre est pour ceux qui le paient.  
Non que ces spectateurs dépensent  
généreusement, au contraire. Ils ne paient rien,  
entrent par billets offerts.  
Mais ils lisent les dossiers,  
les classent, les notent, poussent les suffrages,  
les guident, les votent ou appliquent  
les décisions votées. Soyons plus francs encore :  
comme la décision des votants est prescrite  
par l'importance de ce qu'écrira la presse,  
par l'importance de la presse où cela sera écrit,  
et par l'importance de ceux qui l'écriront,  
le théâtre est pour la presse.  
Pour les journalistes, quand ils viennent.  
Et aussi quand ils ne viennent pas,  
destinataires secrets, obsédants et ubiquitaires  
de toutes pensées des artistes,  
(metteurs en scène surtout),  
meneurs fantômes de toutes les répétitions,  
sélectionneurs fictifs de toutes les troupes, de toutes les oeuvres,  
décisionnaires par contumace  
de tous les choix.  
Ils ne viennent pas souvent. Pensent ailleurs. Ecrivent peu,  
souvent mal. Qu'importe :

toutes les pensées du théâtre vont à ces amants, à ces maîtresses oniriques,

comme songes de chevaliers à leurs dames avant le tournoi.

Le théâtre est pour eux. Et

il faut être encore plus franc, encore plus sincère.

Les journalistes, s'ils pèsent, écoutent peu. Les Maires et leurs adjoints sont gourds.

Alors, à qui s'adresser,

qui comprenne ? (Quand tu sors de scène essoré, vide, purgé de toi, inhumain,

– ô, humain, si humain ?

Vers qui lever ton regard

capitaine coulé au fond de l'angoisse,

qui as souffert la soirée du plus loin, du fond de salle ou de la cabine

avec haine de toi, haine des acteurs, du plateau, de la terre et du mensonge céleste,

parce que le théâtre n'est pas exactement conforme à la figure légendaire que tu lui voulais ?)

A qui nous adresser, qui nous comprenne, nous aime, sache notre calvaire ?

Sinon : à nous-mêmes ?

Allons, que saute l'aveu, le théâtre est pour nous, gens de théâtre. Le bout de salle à qui nous lançons nos cris, nombreux ou clairsemé,

ce sont les acteurs, régisseurs, décorateurs, producteurs metteurs en scène divagants,

qui errent chaque soir aux spectacles,

même crevant l'ennui. Ce sont eux

qui prêtent l'oreille, passée la chute,

en coulisse,

à la porte, ou au bar.

Il faudra lire leurs pâmoisons, leur tendresse expressionniste, leurs élans, leurs embrassades. Déchiffrer

si on aime, si ça marche, si ça marchera.

Et, quand tombe le destin, infiniment commenter avec eux

les heurs et malheurs de ce qui est advenu,

à eux aussi advenu la veille ou qui les guettera, hagards, le lendemain.

Le théâtre est pour les gens  
 de théâtre, sans fin, sans trêve. Le théâtre  
 est devenu miroir, étang, théâtre  
 pour soi, surface aquatique vertigineuse  
 où le regard s'admire, s'aime  
 avant que le reflet le happe,  
 que la mort le boive.  
 Quelle bienvenue éprouverait-il,  
 ton voisin d'en face,  
 s'il essaie de venir ? Le théâtre  
 est pour l'Etat, pour la presse, et pour soi,  
 ce qui compose, tout ensemble,  
 un petit milieu clos, mortifère, autophage,  
 où chacun file ses apparitions, sa métaphysique  
 c'est-à-dire sa carrière,  
 sous les yeux généreux et attendris des instructeurs et de leurs  
 élèves  
 – merci à eux, qui font un peu de nombre.  
 Le théâtre ne se dit pour tous  
 qu'à la fin de se cacher  
 (comme une mauvaise feuille sur les belles parties honteuses de  
 l'homme)  
 la vérité de son : pour qui.

(Te souviens-tu de cet oxymore obscène :  
*élitaire pour tous*. Quelle tricherie, où nous avons donné !  
 Même l'inventeur,  
 sans doute pas moins généreux qu'un autre,  
 peut-être plus, qui sait ?  
 Quelle menterie, quelle honte. Quelle pensée de patronnesse.  
 L'Aumône de théâtre, avec conscience. Pour tous, ce théâtre-là  
 ne l'a jamais été, bien sûr. Pas plus qu'aucun autre.  
 Mais élitaire, oui, bel et bien.  
 Et encore : élitaire  
 est un mot haïssable. *Elite*, nom  
 d'arrogance, de mépris que les chefs se donnent.  
 Elitaire veut dire : classiste. D'en haut, du rang des pourvus.)

Le théâtre est *pour* ceux à qui il s'adresse.

Deleuze dit  
 avec cette hargne insurrectionnelle qui devrait être la part des  
 philosophes,  
 et qui appartient à si peu,  
 Deleuze dit, (j'ai peu cité, tu le remarques,  
 seuls quelques textes  
 de la tradition du théâtre, comme matière de ma lettre,  
 peu de théorie, peu de philosophes, – mais Deleuze vaut  
 l'exception)  
 il dit, donc, « Artaud disait :  
 écrire *pour* les analphabètes  
 – parler pour les aphasiques,  
 penser pour les acéphales. »  
 Et Deleuze demande alors :  
 « Mais que signifie “pour” ?  
 Ce n'est pas “à l'intention de...”,  
 ni même “à la place de...”.  
 C'est “devant” ».

Que j'aime cette parole,  
 si profonde. Vois-tu :  
 parler *pour* tous, serait  
 parler *devant* tous. Le théâtre parle *pour* ceux  
 devant qui il brûle.

Et que pourrait bien signifier  
*devant tous* ? Aucun lieu de ce monde  
 pour comparaître devant tous. Aucun lieu  
 qui soit de tous, où tous se trouvent.

Ou bien, le direct  
 de la télé ? Bombardement nocturne,  
 débat, match, ouverture des Jeux,  
 peut-être ces faits planétaires ?  
 En un certain sens, devant tous ?  
 Mais, mon ami, ils ne sont pas  
 faits de théâtre.

Méritoires ou crapuleux, qu'on les aime ou les fuie, peu importe,  
 même si d'aventure on y convoquait des acteurs,  
 même du texte, comme du temps  
 où les pièces étaient jouées en direct,  
 cela ne fait pas de théâtre,



un acteur disant Molière, à la télé, n'est pas le théâtre,  
 pas plus que la photo d'une fleur n'est une fleur,  
 c'est autre chose, si le théâtre  
 est la monstration de l'absence,  
 devant nous, à notre face, à portée de regard et d'écoute,  
 à la distance d'un contact possible, quand même on ne monte  
 jamais sur scène pour toucher,  
 dans l'étroit espace de ce mot que depuis tout à l'heure nous  
 déchiffrons ensemble : *là*.

L'événement de télé,  
 serait-il pour tous, seraient-ce des acteurs disant Shakespeare  
 dans l'instant où on les écoute,  
 est simultanée,  
 est actuel,  
 est direct,  
 mais n'est pas *là*.

Tu demandes :

- mais alors, s'il n'est pas *pour tous*,
- à qui doit-il parler, le théâtre,
- si tu récuses cette petite communauté  
 de commis, de mandataires, et du théâtre pour soi causant  
 à qui tu prétends qu'il s'adresse plutôt ?
- Si ce n'est *à tous*, à qui entends-tu qu'il se voue  
 qu'il lance sa parole portée ?
- Peu importe. A quiconque.
- Tu dérapes. Quiconque, c'est tous.
- Mais non. Aucunement. Suis-moi :

quiconque, mais quelqu'un.

Existant, déterminé,  
 ou possible.

*Quelqu'un* n'est pas le mot :

c'est quelques uns

qu'il faut dire. Jamais une personne seule.

Tel groupe. Tel public si tu veux.

Aristophane écrivait

pour ceux d'Athènes,

de telle année,

de tel jour, telle fête, tel concours  
où sa comédie allait paraître. Il nommait personnes  
et lieux.

Évidemment, nos assemblées sont autres. Boiteuses, incertaines,  
ou introuvables.

Alors : dès l'instant premier, que j'écrive la pièce ou que je la  
choisisse, il faut que je demande : cette représentation se tournera vers  
qui ?

Tu vas répondre :

– vers ceux qui entendent ma langue, déjà.

– Mais c'est un choix : je pourrais jouer devant d'autres, qui  
n'entendent que l'arabe, ou le turc. Il faudrait bien que je combine  
autrement mon affaire. Par sons translinguistiques, pantomimes,  
expositions musicales. Soit : je parle français. Mais à qui ? A ceux  
d'ici, proches, prenant la liberté d'évoquer leurs paysages, sillons,  
autoroutes, le député, la dernière catastrophe avec morts, la dernière  
vengeance sanglante ? Ou à d'autres ? Ceux d'une profession  
choisie ? Cette hypothèse te révolte, tu crois qu'à ceux d'un métier on  
ne parle que du métier. A ceux d'un métier on peut parler de rêves,  
d'arrangements d'étoiles, de mythes. Je ne demande pas de quoi l'on  
parle, mais *à qui*. Aux enragés du ballon, ou aux enragés de  
Schubert ? De certains enragés de Schubert s'enragent du ballon, soit.  
Mais, tout de même : cela ne fait pas la même assemblée. Le théâtre  
doit-il parler à ceux du ballon ? A ceux dont le ballon est la culture,  
l'attente, le savoir ? Ou à ceux du *Roi des Aulnes* et de *Marguerite au  
rouet* ?

Tu me réponds, fine mouche :

– le théâtre, aux passionnés de théâtre. Comme le foot aux  
passionnés de foot.

– Eh bien, l'argument est habile.

Mais il est mauvais,

faux,

c'est bien le temps que tu y renonces.

Compte les passionnés de théâtre

alentour de cette bâtisse

dont te voici le navigant.

Les ardents. Qui peuvent en parler tout le jour, donner de leur  
salaire pour qu'il vive : compte-les.

Ils sont cinq cents. On peut faire du théâtre pour cinq cents.

Mais il faut changer de genre. Celui-ci est trop cher. Les Cinq-cents

tu le sais, ne peuvent seuls le soutenir. La place vaudrait ce que vaut

une nuit dans un hôtel de grand luxe : un demi-salaire d'ouvrier minimum,

plus d'un mois de pension d'assisté.

Le théâtre ne peut se faire à ce prix de palace, de bijou, de limousine.

Le théâtre est condamné,

c'est sa croix

ou sa chance

à vivre pour d'autres,

pour les autres. Condamné

à sortir de soi. Il ne peut pas

se destiner au petit nombre

des goûteurs d'élite.

Et comme pas à tous non plus

(pas au public général, à l'humanité trèstoute)

toujours donc il lui faut choisir. Parler de quoi. Décider comme il en parle.

En scène, vêtir l'humain de certaine façon.

Exprimer certain rapport aux contours des choses, certaines poses de gestes et de langue.

Un langage de scène pour tous,

serait un vêtement

uniforme.

Tu t'indignes. Tu clames :

– que c'est nier

l'universel du théâtre. L'enfermer

dans les bornes d'une catégorie,

métier, vie, milieu. Que le théâtre

est trop à l'étroit au dedans de ces limites.

Qu'il faut ouvrir, laisser aller d'un groupe à l'autre,

que notre temps appelle franchissements et passages,

plutôt que nouvelles clôtures

en corporations et confréries.

– le désir en est généreux,

mais l'idée fausse. L'universel du théâtre est de façade.  
 C'est ce théâtre, le nôtre,  
 qui s'arque à une corporation étroite, bridée.  
 Cet universel qui bannit de soi la plupart de tes habitants.  
 Le théâtre veut un geste d'amour.  
 Un geste d'amour ne se lance pas à tous,  
 mais à un.  
 Tous ont droit à l'amour. Tous au théâtre.  
 Mais un geste de théâtre  
 veut être lancé vers un public avec corps, lignes, formes,  
 qui font lever le désir. Un public a droit  
 à être désiré. Le désir ne sait rien de tous les publics ensemble,  
 mais de celui-ci, que j'ai rêvé, veux séduire,  
 que je sonde au puits de ses yeux, ou dénude sur toute la face de  
 sa peau.

Trop s'adressent à un grand trou noir,  
 où gît ce fantôme : tous.  
 Je t'invite à démoucher les lampes,  
 celles du théâtre comme il faut celle parfois sur le lit  
 pour dévisager les hanches, et les yeux,  
 de *quelqu'un*.

Chacun choisisse son public, et s'en laisse choisir,  
 choix d'amour, de drague, de danse.  
 Ce pourquoi, du *qui* de l'adresse,  
 je disais : quiconque. Pas *tous* :  
 tel poète à sa fenêtre  
 chante d'amour à toute la terre,  
 aveugle à ceux-là, hommes ou femmes, très beaux, sous ses  
 yeux, qui marchent dans sa rue,  
 et lèvent la tête vers lui, étonnés.  
*Tous, c'est personne.*  
 Certes, pour aimer quelqu'un,  
 il faut d'abord le voir. Pense  
 à ceux-là qui te parlent  
 toujours en chassant ailleurs.  
 Le théâtre doit lorgner son public.  
 Pas son public général,  
 qui n'est pas regardable.

Mais celui-là, précis, qu'il rêve,  
 et veut séduire. Il doit le toiser,  
 y confronter son rêve,  
 pour rêver encore, rêver mieux, argumenter le rêve,  
 d'amour. Ce qui n'est pas seulement :  
 l'examiner quand il est là, désobscurcir la salle, savoir à qui l'on  
 cause. Cela vaut,  
 mais ne suffit pas. Quand le public entre, beaucoup est déjà joué.  
 Le regard, si rien ne le devance,  
 peut alors être d'affrontement, de peur, de haine,  
 comme on se mesure parfois  
 avant la lutte. Il faut autre chose, plus précoce,  
 du plus attentif, plus guetteur, du plus amoureux. Il faut  
 que le théâtre guigne son public, le file,  
 comme une silhouette aperçue.  
 Il faut traquer, amoureuxment. Si  
 tu veux les chauffeurs de taxi, pas eux seulement, mais eux,  
 parmi d'autres,  
 si tu les veux dans ton public pour être aimés par toi,  
 il te les faut épier,  
 les chauffeurs et les chauffeuses,  
 les jeunes, les Coréens, les vieux  
 aigris, ceux qui votent  
 populiste, ceux qui ont peur  
 que les Arabes leur bouffent le cul,  
 et les chauffeurs Arabes, et les dames un peu fortes,  
 et les jeunes timides, et les bavards sans fin,  
 et les fatigués, dont l'oeil dans le rétro montre l'épreuve  
 de l'insondable et du malheur. Veux-tu  
 ceux de ton immeuble, il faut scruter la cage  
 d'escalier, avec passion. Veux-tu, c'est plus compliqué, plus  
 important,  
 ceux des autres immeubles, où tu n'entres pas (on n'y parle pas ta  
 langue),  
 il faut t'y faire convier, y stationner de longs après-midis. Veux-  
 tu  
 les enragés du ballon, il faut aller au Stade,  
 sentir monter le cri quand l'action est belle. Les wagnériens,  
 les regarder sombrer

dans Tristan comme une drogue. Avec attention,  
 l'attention de l'amour, si tu peux,  
 et si tu ne peux pas, on ne peut pas sans cesse,  
 avec l'attention droite et probe du savant à sa mouche.  
 Laisse ta chambre,  
 ta vie intérieure.  
 Il faut sortir de ta vie intérieure,  
 la sortir, l'emmener à la danse.  
 La faire valser.

C'est pourquoi je te réponds :  
 n'importe qui. Chacun choisit ce qu'il tente.  
 Parler demeure une tentative. On essaie, adviene que pourra.  
 Moi, comme chacun, j'aurais mes préférences.  
 On s'adresse à qui on voudrait aimer, à qui  
 on voudrait oser aimer.  
 Parfois, c'est très proche  
 de qui on déteste. Ou pas.  
 Moi, s'il s'agissait de moi,  
 j'aimerais parler à ceux des immeubles où jamais je n'entre  
 j'aimerais bien aimer ceux-là,  
 ceux de mes quartiers interdits,  
 et ceux qui les haïssent, si voisins,  
 et les taxi-driveurs, et les schubertophages,  
 et *peut-être ensemble*. Un public a ses régions, ses zones.  
 Mais eux, pas tous, ce qui veut dire  
 exactement personne.  
 Et les autres ? Je les interdis  
 de séjour, je les forclos ?  
 Nenni. Tu verras.  
 Patience, nous y venons.

(Voici ma parabase, tardive.  
 Je sors du cadre, m'avance.  
 J'y appelle par son nom  
 cette figure qui disconvient au poème :  
 l'argent. Allons, j'en parle : problème nerveux, crise de nerfs du  
 théâtre,

qui est au fond une question logique. Le problème financier du théâtre est un problème logique. Pour que naisse un ordinateur, il faut un quantum d'argent. D'où cette somme provient-elle ? D'un investissement, engagé par un capital. Si un capital engage du capital pour produire des ordinateurs, c'est dans l'intention de les vendre. S'il les vend, assez, la mise revient, voire un bénéfice. En sorte que, dans le cas d'ordinateurs produits et reproduits au long de quelques années, l'argent qu'il faut procède, au bout, de ce que des gens les achètent. Et donc, en dernier ressort, du fait qu'ils les veulent, les désirent, ou estiment en avoir besoin. Disons, par approximation : besoin. Le nom est discutable. On peut préférer : désir, ou vouloir. Choisissons, provisoirement : besoin. La production des ordinateurs est rendue possible par le besoin d'ordinateurs qui court dans la vie commune. Qu'un besoin s'éteigne, ou s'affaiblisse (par exemple : le besoin de ces grands disques noirs qui nous donnaient de la musique), on cesse d'acquérir, la production diminue, puis s'arrête.

Or, il n'en va pas de même pour le théâtre. Voici que tu présentes une pièce, dans ton théâtre, un soir, pièce produite et jouée à la professionnelle. Voici que cette pièce a du succès. Voici que donc la salle est pleine. Le prix des billets acquitté par le public parvient à couvrir vingt pour cent, ou trente pour cent, de ce qu'aura coûté la soirée. Le besoin de voir cette pièce est donc très insuffisant pour en assurer la possibilité d'existence. Or la pièce a du succès, la salle est pleine. Il ne s'agit pas, comme on peut s'en plaindre pour toute production, d'un lancement qui fait plouf. Pire encore : plus la pièce sera jouée, plus l'écart sera grand, puisque chaque soir à nouveau soixante-dix ou quatre-vingt pour cent du prix viendront alourdir la perte. Pourquoi, dans ces conditions, continuons-nous de fabriquer professionnellement du théâtre, quand le besoin ne suffit pas à justifier cette fabrication ? Pourquoi le théâtre ne s'éteint-il pas, ne va-t-il pas rejoindre, dans la nostalgie rêveuse, disques noirs et trains à vapeur ?

Tu peux répondre :

– C'est l'Etat qui paie la différence, entre le prix du théâtre et le produit de sa vente (c'est bien l'Etat, je suppose, qui acquitte la différence ?) Cela signifie que le théâtre répond à une demande de l'Etat, que le théâtre est un besoin d'Etat.

– Mais là encore, quelque chose cloche. Un besoin d'Etat, c'est, apparemment, un besoin de tous. Besoin public, besoin commun. Je dis : apparemment, car l'Etat, au fond, est une tout autre affaire. Mais

tenons cette hypothèse, pour la clarté. Et prenons deux exemples. Si l'Etat construit des hôpitaux, c'est, peut-on croire, parce que la santé s'impose comme un besoin de tous. Si l'Etat paie des écoles : parce que l'instruction, semble-t-il, est une nécessité commune, publique. Demandons à quiconque s'il préfère être soigné plutôt que laissé en souffrance, tous, ou presque, répondront : je veux des soins, et que l'Etat les paie. Questionnons les enfants sur leur désir d'école, la réponse sera plus incertaine : ce pourquoi l'école est obligatoire. Pour le théâtre, aucun de ces deux modèles ne s'applique. Que l'on demande à tous : avez-vous besoin de théâtre ?, très peu répondront oui. Cependant, le théâtre n'est pas obligatoire. En sorte que l'Etat paie le besoin de quelques uns. C'est-à-dire que tous le paient – car cela au moins est sûr, les caisses de l'Etat sont par tous alimentées. Voilà ton casse-tête, ta croix quotidienne. Le besoin des uns, que tous paient.

*Une sorte d'exploitation.*

– Tu me diras : certains s'en moquent.

– Mais tu n'es pas de cette veine.

Contradiction, problème logique. Imagine maintenant que le théâtre sache, précisément, concrètement, à quelle assemblée il s'adresse. Je présente une œuvre : c'est à l'intention de ce groupe-ci, déterminé. Le problème change de nature. Si l'œuvre, et les soirées qui la montrent, sont à l'intention de ce groupe-ci, déterminé, il est patent que c'est ce groupe, déterminé, qui doit en assumer la charge. Par exemple, si je conçois et travaille un spectacle pour les chauffeurs et les chauffeuses de taxis enrégés de foot et schubertopathes, groupe précis, c'est à eux d'en produire le financement. Se présente alors un obstacle : les chauffeurs footomanes et schubertolâtres n'ont rien demandé, et vont m'envoyer à la pêche, sans payer rien du tout. En ce point je remarque : c'est le moment de constater si la chose est pour eux, en vérité ou seulement dans ma tête. Cette évidente impasse me laisse alors deux issues. Ou bien rechercher les chauffeurs footoschubertotropes *avant* de produire cette œuvre, et me trouver dans l'obligation, respiratoire et nutritive, de débattre avec eux de ce que je veux faire, avant de le faire, et de m'entendre avec eux sur le fait de le faire, sur le choix que je leur propose, sur son prix, sur les moyens d'acquitter ce prix. Certains diront : c'est un cauchemar. Je ne suis plus libre. Et moi je dis : enfin ! enfin ! Enfin devoir et pouvoir parler avec le public, ce public dont je rêve, de ce que pour lui je travaille, comme je parle à quelqu'un que j'aime du plat que je lui



chauffe, pour tenter de connaître son goût, son rêve, son appétit. Certains diront : c'est se contraindre à ne produire qu'œuvres plates, vulgaires, boulevard et folklore, voilà ce que les chauffeurs voudront. Et moi j'objecte que cet argument est classiste, propos de bourgeois haineux qui ne voit pas plus loin que ses anciennes aigreurs d'école, propos médiocre et arrogant de dominant, de nanti, de dame patronnesse qui objurgue contre le fait que le peuple ne soit pas bâti selon ses goûts. J'objecte que l'art le plus profond, le plus raffiné, le plus noble, le plus formaliste si l'on veut, (et pour moi j'aime l'art des formes, du désappointement et des forçages) peut trouver un public à qui son audace tienne parole. Et que ceux qui ainsi voient le peuple n'ont qu'à reconnaître le vrai : que leur théâtre est adressé, sans défaut et avec flair, classiquement à des bourgeois. Certains diront enfin : c'est renier toute créativité, toute proposition nouvelle, tant les publics, par essence, ne demandent que ce qu'ils connaissent. A cela je réponds : qu'il faut débattre avec les chauffeurs schubertofootiques de la nécessité du nouveau, parler, extravaser, convaincre, et que je ne le trouve pas plus sale dans le principe que d'avoir à séduire le chargé de mission de la Drac. Pas plus infâmant, et plus agréable. Et surtout : lesté de plus de sens.

Je répète donc, je m'obstine : il faut supposer ceux à qui l'on s'adresse, se porter à leur rencontre, en effet, ce qui présuppose que l'adresse ne soit pas seulement onirique, (même si elle peut et doit l'être) mais devienne concrète, s'avancer à les voir, en effet, débattre en leur compagnie des moyens du théâtre qu'on veut. Avec eux les recueillir : par contributions individuelles ou collectives, dons, souscriptions, contributions inventives. Et même, si l'on y tient, par demandes complémentaires de subventions et d'aides publiques auprès des pouvoirs. Mais pas trop, s'il te plaît, pas trop. Complémentaires seulement, secondement venues. Fais attention, passe plus de temps à ton public qu'au chargé de mission ou au journaliste qui guide l'opinion du chargé. Le public est généreux. Il veut donner. Le public aime qu'on lui parle, qu'on guette avec lui les couleurs du monde, qu'avec lui on cherche les moyens de les dire, les peindre ou les chanter. Les publics ont la générosité du peuple des humains qui attendent, dans notre monde catacritique, que le théâtre reprenne et que le drame recommence sur les grandes scènes maintenant désertes.

Mais je sais bien l'objection dernière. Certains diront : idée suggestive. Mais qui ne peut suffire. On trouvera, mais pas assez. On trouvera un peu, le théâtre coûte beaucoup. A cela je répons, avec gravité et le sens de l'incongruité de ce qu'ici je prononce : que le théâtre coûte, exactement, l'argent dont il dispose. Qu'on peut faire du théâtre avec peu, ou beaucoup. Avec beaucoup, ce n'est pas nécessairement condamnable : il faut le faire avec autant exactement qu'en procure le besoin de ceux à qui on s'adresse. Si on trouve beaucoup, on peut bien faire un théâtre riche. Si on trouve peu, il faut le faire avec la splendeur des pauvres.

Tu demandes :

– pourquoi vouloir à ce point éviter l'argent à l'Etat ? Si l'Etat le donne ? Pourquoi tant le craindre ?

– Je n'ai qu'une raison, mais de taille. Ecoute mon ami, parlons bas, ceci ne peut être crié. Voici mon secret, ma gouverne : l'argent de l'Etat, donné au-delà de ce qu'exige le besoin de ceux à qui l'on parle, de ce qu'il exige entends-tu, l'argent donné au delà de sa demande impérieuse et brutale, lutteuse, avide, *rend fou*. Crois-moi. Je le sais. Tous les jours je le constate. L'argent d'une pure libéralité de l'Etat, l'argent que l'Etat n'est pas contraint de donner comme il doit plier, contre sa volonté, à payer instituteurs, postiers, médecins qu'il aimerait mieux vendre comme il vend les ouvriers de Renault, l'argent que l'Etat donne sans y être physiquement assujetti par la puissance du désir public, *cet argent-là rend fou, mon ami, rend fou*.

Reste un second cas d'espèce. Posons que je n'arrive à convaincre personne. Posons que je sois seul. Et que tout de même je persiste à montrer cela dont personne ne veut. *Et posons que j'aie raison*, le cas est de plus d'importance. Seul parce que précoce. Parce que plus clairvoyant, dans ces sombres temps, imagine. Dois-je renoncer ? Choisir plus pâle ? Mais non. Et si d'ailleurs une vérité m'habite je ne renoncerai pas. Une vérité colle, possessive, jalouse. Ne me laissera pas filer. Si je suis seul il me faut user de mes seules forces. Ecrire. Jouer. Faire voir, faire entendre. Et déceler, l'un après l'autre, les regards décillés de mes futurs compagnons.

Mais si je parviens à convaincre, imagine, après le temps qu'il faut, à compagner avec un public que je veux aimer d'amour, à réunir ce qu'il faut pour qu'il y ait du théâtre, si je le peux, mon ami, tu vois bien qu'alors le public, de cette œuvre, sera exactement *producteur*. Vieux rêve, n'est-ce pas ? Il faut y revenir. Avec moyens

nouveaux, pensée nouvelle. Il faut que le public se supprime comme consommateur de la marchandise théâtrale, pour produire les œuvres qu'il demande et fait venir au jour. Alors, seulement alors, que la représentation ait lieu, tous frais déjà payés avant que la soirée commence. Alors, que la représentation advienne, immarchande, décapitalisée, monstration de ce qui manque au cœur là de ce qui est, poétique, pensante, et donc *gratuite*, bien sûr. Tu le sais bien, au plus profond de ta pensée intime, mon ami directeur, même si tu refuses de te le dire et sans doute même de l'entendre. Le théâtre doit être gratuit. Archi-ouvert, à *tous*, portes battantes. Gratuit, comme l'air, le dire, la vérité, la strophe. Afin que le public, producteur, offre à quiconque à lui voudra se joindre, dans le respect et la dignité de son acte, la donation sans retour de ce qu'il a été singulièrement convoqué à produire, à financer. Voilà pourquoi ce théâtre ne sera pas clos, ghettoïque, identitairement plié sur soi. Parce que ce théâtre sera offert par ses producteurs libres, dans l'océan de tous les humains possibles, à quiconque, ami ou passant, voudra curieusement se joindre à la table publique du banquet.)

Mais *les pièces* ?

pour ce théâtre que j'appelle,  
dont devant toi je pose qu'il doit venir,  
par tous les sens de ce mot : devoir,  
*où sont les pièces ?*

Où les poèmes de ce théâtre de l'à-venir,  
si avenir n'indique  
pas le futur, de toute nécessité prévisible,  
mais ce qui doit nous échoir,  
ce qu'il nous faut ?

*Nous n'avons pas les pièces – que faire ?*

Tu le demandes, j'entends bien,  
maintenant tu t'agaces même, t'irrites  
me dis :

– *puisque c'est tout de même une leçon que tu donnes  
toi qui prétendais ne pas en donner,  
tu dis : – il faut bien que tu répondes,  
toi sonneur, toi donneur,*

(– et il faut que je m'exécute,  
avant de finir ma lettre,  
puisque'il est temps que je finisse,  
tout cela cessera bientôt)

*où les pièces*, tu demandes,  
quand nos pièces sont scellées, au contraire,  
de ce reflux, ce refoulement d'adresse  
de ce confinement d'adresse en apartés, pour les cabotines,  
ce refoulement pur et simple pour celles supposées dignes, les  
œuvres de culture et d'art ?

Toute adresse ne peut sombrer : le théâtre serait englouti.

Mais elle peut fléchir et se fondre, réfrénée, amaigrie, étique,  
squelettique,

sans force, sans corps, décharnée.

Que faire à ce manque des œuvres,

sans laisser le manque des œuvres valoir d'alibi  
 pour notre crainte  
 notre lâcheté  
 devant ce qui nous attend,  
 ce que le temps et l'histoire veulent  
 désormais, au théâtre, de nous ?

User de petites recettes ?  
 (sur les œuvres dont on dispose, surtout les grandes,  
 adresser la mise en scène,  
 adresser le sens, exhumer la puissance d'adresse que le texte, s'il  
 est grand, recèle  
 malgré son air,  
 tu sais bien, quand Brutus en appelle au peuple de Rome,  
*Romains, mes concitoyens, mes amis, écoutez ma défense et*  
*taisez-vous afin d'entendre*  
 tout au public, tout au peuple,  
 popolo, il popolo,  
 tout, sa question, ses exhortations, son invite à ce que, du public,  
 quelqu'un se lève pour le démentir et le défier,  
*Y a-t-il quelqu'un d'assez vil pour vouloir être esclave ?, qu'il le*  
*dise, car celui-là, je l'ai offensé*  
 et autant le discours d'Antoine, qui lui répond et le renverse,  
*Amis, Romains, concitoyens*  
*veuillez m'entendre. Je ne viens pas louer César, mais l'enterrer*  
*Il était mon ami, un ami fidèle et juste*  
 qui lâchera dans le public, dans le peuple, les furies  
 de la révolte, de la haine, de l'assassinat collectif,  
 discours jouant la mesure, la sobriété, la grandeur,  
 qui lancera dans le public, désenchaînées, dans le peuple,  
 popolo, il popolo,  
 toutes les furies de la haine de masse,  
 – chacun le sait, beaucoup le font,  
 les grands le font, surtout les comiques,  
 pour qui le lien à l'auditoire, physique, imprescriptible  
 ne se détend jamais : Serrault jouant l'Avare, sous Planchon,  
*je suis perdu, je suis assassiné, on m'a coupé la gorge, on m'a*  
*dérobé mon argent*

qui lui fait envoyer le texte à la salle, au lieu de le faire courir  
bêtement d'un meuble à l'autre sur la scène,

mais quel texte !

*que de gens assemblés ! Je ne jette mes regards sur personne qui  
ne me donne des soupçons, et tout me semble mon voleur. Ils me  
regardent tous, et se mettent à rire*

même un dialogue, qu'on peut adresser aussi,

quand Marguerite, prisonnière et folle, chante à la mort comme  
un loup

acteurs disséminés parmi la salle, pas visibles, à peine audibles,  
chuchotant, pour qu'on croie,

ou veuille croire,

que les appels à Marguerite folle sur scène sont soufflés depuis la  
salle même,

avant ce jour béni où le public en personne les lancera,

parce que le théâtre sera chose partageable et non plus seulement  
propriété des acteurs et du plateau,

la salle entière hélant Marguerite,

pour la délivrer

parce que Faust, vois-tu, c'est la salle, c'est le public, Faust c'est  
le peuple, Faust ce sont les humains,

immenses, misérables, amoureux –

évidemment, chacun le sait, ou le devine,

c'est le bien commun, les petites leçons de théâtre),

reste que les pièces nous manquent, que le poète nous fait défaut,

qu'il faut vivre avec cette mancanza,

comme disent les Italiens,

nous avons *la mancanza* du poète,

comme Deleuze a la mancanza du peuple,

quand Deleuze dit que le peuple manque, nous manque,

et c'est pareil : le poète est la bouche du peuple,

si le poète manque, c'est que le peuple manque aussi.

Que faire ? Attendre

la venue du poète, du peuple,

et protéger par là notre veulerie ?

Ou préférer

cette obstination de théâtre

qui conjure sa mort, qui l'aime,

comme tu l'aimes, comme je l'aime  
 (moi, tu sais, j'aime le théâtre  
*en tant que le théâtre manque, le théâtre me manque* : je l'aime,  
 non parce qu'il se présente à moi et me séduit,  
 mais exactement dans son défaut, son trou,  
 dans son n'être pas là). Que faire ?  
 Ecrire des pièces ? Oui !  
 c'est urgent ! Qu'on écrive !  
 Qu'on persuade chacun d'écrire ! –  
 de vraies bonnes pièces pour aujourd'hui,  
 charnelles, adressées –  
 mais enfin : c'est difficile.  
 On ne peut toujours attendre.  
 Et il faut tant inventer : de l'écriture pour aujourd'hui, adressée,  
 charnelle. C'est-à-dire  
 une sensibilité, nouvelle et de théâtre, accordée au désaccord et  
 aux promesses du monde. Or,  
 de l'écriture, ce qui vient est parfois si triste.  
 Ne parlons pas du défaut de génie : qu'importe ? On ne peut  
 pas attendre le génie. Le génie  
 ne tombe pas chaque jour. Il faut bien vivre  
 sans génie : faire le nécessaire,  
 le bon, l'utile, le génie viendra quand il veut,  
 soufflera où il veut, où il peut, il nous  
 – comme dit l'autre –  
 sera donné de surcroît. Non, le pire  
 n'est pas le manque de génie,  
 on se contenterait de pièces bonnes,  
 même laborieuses, tâcheronnes, on s'apaiserait  
 de bonnes pièces adressées, charnues, pressantes. Non, le pire,  
 c'est tout ce qui vient de  
*vieux, tellement vieux.*  
 D'un autre temps, du temps de la conformité, de la convenance,  
 passé, ajusté à hier,  
 simulant le supposé usage du supposé théâtre,  
 simulant la simulation, imitant l'imiter, mimétiques jusqu'à faire  
 rendre,  
 et donc si peu, si peu offerts, adressés à personne, parlant au  
 vide, moulinant des bras, syllabes et mots creux à l'intention de

personne, c'est-à-dire de tous, l'homme en général, *le public, le spectateur,*

cette charogne.

Non,

parfois sur ces textes pourtant typographiés ce jour  
on ne peut faire même les détournements d'adresse auxquels se  
prêtent les classiques, par grandeur. Alors ?

Alors écoute. Approche ! Ecoute. Pièces impraticables ?

Gelées dans le mirage, décorporées, sans membres,  
sans adresse, sans don de mots jetés à la face d'un corps,  
*eh bien, puisqu'il faut le théâtre,*  
laisse les pièces.

Fais le théâtre sans elles, jusqu'à ce que, délaissées,  
elles se vexent, s'insurgent, se replument à nouveau  
pour séduire. Prends

sous ta main, ce qui s'y trouve,  
pourvu que de chair,  
pourvu que de la vie du temps.

Ce que tu veux : morceaux  
de discours, pages arrachées  
aux journaux, poèmes esseulés  
qui attendent dans les rayons vides,  
ou des lettres,

morceaux de philosophie, images, morceaux de films, photos de  
guerre

ou de fête, moments de télé captés sur le scope, chansons, airs de  
rengaine, poèmes, profils de voiture, tracés de stylistes, revues de  
coiffeurs. Ce que tu veux, si la chair du temps y tremble, si le vent des  
jours y passe. Synopsis

de vulgarisation technique, prospectus de machines,  
conversations volées au téléphone, des poèmes, serments d'ivrogne,  
des borborygmes, prières, appels à la haine pour qu'on entende leur  
son, confessions impudiques, rêves en l'air, poèmes, des poèmes, de la  
philosophie, des poèmes, beaucoup de politique sans graisse, des  
poèmes, des poèmes du temps d'aujourd'hui. Poèmes, c'est-à-dire :  
paroles dressées. Prends tout cela, dans le désordre, comme matières  
s'accumulent pour se composer en œuvre, mais sans trop de désir  
d'œuvre, un peu, mais pas trop pour ne pas tomber du haut mal,  
prends



-les toutes, ces paroles droites, ou ces paroles couchées que tu redresses, et les monte, côte à côte, les ajointe en les désajustant, les tire sur la scène, les exhibe dans leur tendresse intime, les hisse pour tout ce qu'elles font voir et entendre de la langue et des poètes et du peuple qui nous manquent, et les élèves comme l'hostie, devant l'assemblée muette, devant le murmure coupé de la foule à claire-voie, sous les yeux du peu d'humains qui seront venus, à leur face, au-devant de leur visage humide et apeuré, dans l'ombre ou à la pleine brutale criante lumière, sous leur nez, à leur barbe, devant l'émotion de leur désir, là.

Fais théâtre sans pièces. Exhibe  
les morceaux de la prose du monde.

Fuis les dialogues

apprêtés, propres, sages, fausses pièces

imitées de pièces imitantes, mimes de mimes, faux drames

inentendus :

maintenant, il faut se garder de ce qu'ils appellent théâtre.

Se garder du théâtre pour faire le théâtre à nouveau.

Abandonner le supposé théâtre au fumeurs et faiseurs de  
vieille viande,

délaisser l'imitation, choisir l'adresse.

Désigner, montreurs d'ours d'un réel du temps.

Montrer, montrer, montrer, simuler un peu moins.

Devant l'assemblée confluyente, dressée d'écoute, droite

de regard tendu, devant le peuple qui dès lors sait qu'il manque.

Fais-le. Avec tout. Adresse,

comme on déverse des tombereaux de fruits ou de boue. Jette

ce que tu as, donne, donne, adonne

ce que peux, ce que trouves, et adonne-toi dedans.

Un public veut qu'on cesse le semblant, le mentir. Veut qu'on  
parle. Veut du don de l'amour, et du vrai.

Du vrai, du corps hissé, de la chair de monde, que le vrai  
s'expose et se dénude au devant de lui. Fais-le, fais-le. Sans gêne.

Avec ce texte-ci

que je t'adresse, s'il peut servir. Prends-en des bouts, des jets, des  
chutes,

colle, accroche, si tu y trouves un peu du vent qui balaie la nuit et  
le feu. Aucun scrupule. Ce n'est qu'une lettre. T'aurais-je offert un  
semblant d'adresse, de simulés dialogues, personnages, bouts de

monde servis dans un écrin ? La scène n'est pas un écrin, c'est un étal. Allais-je, tu me comprends, (n'est-ce pas, tu le comprends ?) mimer, fignoler, figuriner quelques petites personnes de chair et de poudre, de carton-chair et de chair de velours et de lumière côtelée ? Allais-je t'apprêter un petit dialogue sensu, comme Diderot, même Brecht ? Le temps n'est plus aux petites mines, et qui n'est pas assez poète pour jeter à la salle de grandes proférations poétiques par seaux, paquets, surjettements de vagues, peut au moins adresser quelques mots durcis au duel avec la vérité. Prends cette lettre, déchire les pages, jette à la salle. Au moins aurai-je voulu t'en adresser chaque mot, chaque courbure, ne rien garder pour moi, ne rien écrire qui ne prenne le risque d'être lâché de face, à ta barbe, à ton nez, à l'épreuve de ton regard de loup. Je t'aime, mon ami directeur, tu le sais bien, c'est le fond de l'affaire, je t'aime trop pour garder une seule coquetterie dans les cocottes de ma cuisine d'amour. Rien ne doit rester au diseur. Et qui j'aime derrière toi, par toi, en toi, c'est le théâtre même dont tu fais ta chair et la croix de tes jours. Et à qui je parle, au travers de ta chair et du théâtre qui te ceinture, c'est à ce public que tu as demandé, sollicité, séduit, et qui ce soir même est rassemblé, là, pour former un morceau du peuple qui manque, et qui vient. C'est à lui, tu sais bien, depuis le premier mot, que je jette tout au visage : à chacun ici ensemble, au cœur fouaillé de sa face, à la face dépravée de son cœur. Depuis des semaines je leur parle, les invoque, les rêve, et comme je les ignore, je te hèle, toi qui as eu cette audace de m'adresser à eux. Qui ? Quelques amis du théâtre. Peut-être le voisin d'en face. Quelques distraits, entrés par erreur, qui ragent. C'est trop peu clair, pas net : j'ignore leurs goûts, sport, musique, haines de races et amours du prochain. Prends cette lettre, coupe quelques bouts, jette-les leur à la trogne – avec la violence d'amour dont toi et moi, ensemble, sommes capables, et c'est encore trop peu.

– Mais Denis, dis-tu alors, l'écrit n'est pas jouable !

Ce monologue, des heures perdurant !

Aucune action ! Aucun drame !

– Aucune action, je n'en suis pas sûr :

s'il n'en comporte aucune,

jette-le, il ne vaut rien. S'il dure

des heures, coupe, coupe, sans gêne,

les écrits d'auteur veulent être forcés, chevauchés.

Mais que ce soit un monologue,  
 ça, mon ami,  
 permets-moi de te dire que c'est une illusion de première lecture.  
 Qu'en sais-tu ? Pour hausser la pluralité d'une langue,  
 veux-tu des noms de personnes à chaque ligne qui te prennent  
 le regard par la main ?  
 Je te dis, après Deleuze,  
 que qui écrit est déjà plusieurs,  
 un attroupement, une foule. Et  
 s'il ne l'est pas, il faut le multiplier.  
 Prends le texte, romps-le, dénude les bouts,  
 chantes-en les pièces, s'il porte un peu d'agir dans son vin.  
 On veut de nouveaux orchestres,  
 plus libres, plus chevauchés, choraux.  
 Tu n'as pas osé *Le Gai savoir*,  
*le Manifeste communiste*,  
*Feuilles d'herbe*, l'*Ode maritime* :  
 taille des morceaux dans cette lettre, envoie.  
 Distribue  
 à la loyale, par quignons.  
 Le jeu des grands et petits rôles  
 est un chancre dans le corps des troupes  
 qui disloque les troupes  
 entre pauvres et riches en texte,  
 insinue entre eux toutes les haines et ruses  
 de la possession et du dénuement.  
 Plus de distribution !  
 Plus de grands, de petits rôles !  
 Des groupes ! des artistes en collèges ! des cohortes  
 amis et amants qui se partagent  
 le dire pour l'adresser,  
 comme un travail, une tâche généreuse,  
 un plaisir, un gâteau, un plat,  
 du commun, une heure d'amour, un peu de grâce !  
 A nous les fraternelles confréries, les alliances,  
 pour danser ensemble la chose de théâtre sur les plateaux  
 branlants !  
 Selon les savoirs, les compétences :  
 mais contre les contenances et les savoirs aussi.

Les conseils du père → à la petite fille fluette.  
 Le cri de l'amoureuse → au gros papa repu.  
 La plainte de l'enfant à la vieille dame,  
 l'appel de guerre à la mère blessée.  
 Et que l'humain chante, non distribué dans les moules du casting  
 fade,  
 truqué, plausible.  
 Fais-le, fais-le. Au théâtre, un petit bout de son renouveau,  
 qui n'est pas renouveau de théâtre, mais un petit bout, sur mille  
 autres,  
 du nouveau qu'il faut à la vie.  
 Un bout d'insurrection. De politique.  
 Au théâtre : aucun pouvoir, tous le savent. Théâtre :  
 divertissement petit et sans importance,  
 toute la grande politique s'en moque.  
 Mais il touche au colosse par son articulation fragile.  
 Touche à l'Etat, qui le paie, pour son luxe, pour sa gloire, pour  
 son apanage –  
 et peut être contraint de le payer à son corps défendant,  
 si le théâtre sait appeler un peuple qui l'y force.  
 Touche la plaie, à vif, par l'organisation de ses rapports internes,  
 d'exploitation, de domination, de riches et pauvres, ou de  
 communs aimants et de partage libre.  
 Touche au mal, touche au vide qui fait trou et fait mal, par le fait  
 de ceux-là où il s'adresse,  
 peuple manquant vers quoi il cause,  
 pour qu'il se forme un peu,  
 déjà dans la salle,  
 là,  
 devant lui, et plus encore dehors,  
 sur la place publique, le parvis, sur la ville en jachère.  
 Le mouvement de notre adresse  
 indique un peuple, aujourd'hui vide,  
 mais qui, sait-on ?, viendra ?  
 Pour cela je t'écris – tu comprends ?  
 Pour un geste d'amitié à cela en creux  
 qui nous manque  
 comme Deleuze qui est parti, envolé, fracassé  
 pour ça, pour nous,

non le spectacle  
crève le spectacle  
si le théâtre est du spectacle  
périsse le théâtre sans retour  
mais s'il est une lettre aimante  
à cela qui vient  
alors, qu'il nous enseigne  
nous fasse la leçon  
prends la missive  
entremetteur  
lance-la déchirée au bel amant public que la salle couve  
puisque voici le silence  
le noir espace troué du silence  
où j'attends  
ce qui de la salle viendra  
ce qui monte  
rumeur, grondement, levée  
ou pas  
la gestation, le travail  
la convulsion publique  
ou pas  
maintenant que le silence a versé dans les bras  
obscur et ouverts  
de qui j'aime, à qui je m'adresse,  
et qui va bouger, venir,  
ou pas

*juin-novembre 1995*

*Table*

<i>1.</i>	<i>p. 4</i>
<i>2.</i>	<i>p. 11</i>
<i>3.</i>	<i>p. 23</i>
<i>4.</i>	<i>p. 40</i>
<i>5.</i>	<i>p. 60</i>