



Agôn

Revue des arts de la scène

3 | 2010

Utopies de la scène, scènes de l'utopie

Je tremble et Cercles/Fictions : l'utopie théâtrale de Joël Pommerat, une politique de l'imaginaire

Thomas Boccon-Gibot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agon/1561>

DOI : [10.4000/agon.1561](https://doi.org/10.4000/agon.1561)

ISSN : 1961-8581

Éditeur

Association Agôn

Référence électronique

Thomas Boccon-Gibot, « *Je tremble et Cercles/Fictions* : l'utopie théâtrale de Joël Pommerat, une politique de l'imaginaire », *Agôn* [En ligne], 3 | 2010, mis en ligne le 19 janvier 2011, consulté le 02 juin 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agon/1561> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/agon.1561>

Association Agôn et les auteurs des articles



***Je tremble et Cercles/Fictions* : l'utopie théâtrale de Joël Pommerat, une politique de l'imaginaire**

Thomas Boccon-Gibod

Résumé :

Les deux derniers spectacles de Joël Pommerat, dont la signification apparaît au premier abord énigmatique, sont susceptibles d'une lecture politique. Une telle lecture, qui permettrait d'en dégager le caractère utopique, n'est cependant possible qu'à condition de comprendre le rapport spécifique du réel et de l'imaginaire qu'ils mettent en œuvre. Ce rapport complexe se révèle en effet plus fécond que leur opposition franche mise en avant par Sartre à travers sa théorie de la liberté et de l'imaginaire, laquelle, en dépit de sa clarté apparente, débouche en réalité sur des contradictions insurmontables. Par contraste, l'art théâtral de Pommerat révèle à l'analyse une proximité avec les réflexions de Foucault sur la fiction et les « hétérotopies ». Le théâtre, pour Pommerat, se dévoile alors, non tant comme un moyen au service d'une fin politique, que comme une modalité même de la politique, pourvu qu'on envisage celle-ci, par-delà les jugements et les prises de position qui la mettent en œuvre, comme une interrogation partagée sur une commune présence au monde.

On peut voir dans *Je tremble et Cercles/Fictions*, les deux derniers spectacles de l'auteur et metteur en scène Joël Pommerat¹, une manière directement politique de pratiquer le théâtre, et donc une certaine manière de concevoir le caractère utopique de ce dernier.

Ce qui atteste de la dimension politique de ces spectacles est d'abord le fait que Joël Pommerat ait trouvé le point de départ de ces spectacles dans la découverte du travail d'un philosophe et anthropologue contemporain, François Flahault², lequel se veut une réflexion

¹ *Je tremble (1 et 2)* a été créé dans sa version intégrale au festival d'Avignon, 2008 et repris au théâtre des Bouffes du Nord à Paris dans une version modifiée en octobre suivant ; *Cercles/Fictions* a été créé au théâtre des Bouffes du Nord en janvier 2010. Ces réflexions prennent racine dans des discussions menées avec Joël Pommerat dans le cadre de l'élaboration des deux spectacles en question, et dont cet article constitue en quelque sorte une étape supplémentaire (sans constituer bien sûr une explication « authentique » de ces spectacles). Je remercie la rédaction d'*Agôn* pour les nombreuses remarques et critiques effectuées sur une version précédente de cet article, dont je demeure responsable des erreurs et inexactitudes éventuelles.

² Sur cette source d'inspiration, voir par exemple Joëlle Gayot et Joël Pommerat, *Joël Pommerat, Troubles*, Arles, Actes Sud, 2009, p. 53 sqq.

sur les illusions d'une certaine idéologie contemporaine de la liberté individuelle comme pure indépendance par rapport aux autres³. La question se pose dès lors de savoir comment une telle entreprise théâtrale est rendue possible à partir d'une question politique qu'elle ne cherche pas à illustrer, mais à mettre véritablement en œuvre. Ainsi, dans ces spectacles, la politique n'apparaît pas directement, sous la forme d'une thèse clairement posée, mais plutôt à travers une manière de faire, élaborée au fil des années par un long travail collectif au sein de la Compagnie Louis Brouillard.

Pour identifier les ressorts de l'entreprise, il paraît nécessaire de distinguer cette entreprise d'une forme typique et irréfléchie de conception de la dimension politique du théâtre, qui consiste à en faire le vecteur d'une représentation d'une société idéale par opposition à la société réelle où nous sommes. Cette conception, dont on peut trouver une formulation achevée dans la pensée de Sartre, se caractérise à la fois par la séparation aussi radicale que problématique de l'imaginaire et de la réalité, et par l'impasse sur laquelle elle débouche pour comprendre adéquatement l'émancipation individuelle. Une telle conception est également liée, comme on va le voir, à une certaine idée du cinéma, art qui, plus que le théâtre, semble pour les phénoménologues qu'étaient en particulier Sartre et Merleau-Ponty représenter véritablement, au sein même de la réalité, l'effectuation concrète de la liberté de la conscience⁴.

Pour Pommerat, en effet, il ne s'agit pas d'opposer une société idéale à la société actuelle afin de favoriser l'émergence éventuelle d'un ordre à venir, mais de pratiquer un théâtre pleinement contemporain, en ce qu'il s'adresse à ses spectateurs sans préjuger de ce que devrait être la réalité dans sa forme idéale. Cela implique une conception de la liberté individuelle que l'on peut opposer à celle menée dans le cadre de la tradition de pensée qu'on pourrait appeler subjectiviste, dont la phénoménologie est l'héritière, mais qui apparaît également chez le dernier représentant de l'école de la « théorie critique », qui a succédé à Jürgen Habermas à la tête du prestigieux *Institut für Sozialforschung* de Francfort, Axel Honneth⁵. Cela donne une plus ample portée à l'opposition entre la réflexion politique latente de Pommerat telle qu'elle est révélée par sa pratique artistique, et les apories de la réflexion sartrienne de la liberté, laquelle s'est en fait montrée incapable de conceptualiser l'utopie et la politique, et ce, en dépit de son ancrage direct dans une réflexion sur l'imaginaire et la liberté.

³ Voir en particulier François Flahault, *Le sentiment d'exister*, Paris, Descartes et Cie, 2002 ; *Le paradoxe de Robinson*, Paris, Mille et une nuits, 2005 ; *Le crépuscule de Prométhée*, Paris, Mille et une nuits, 2008.

⁴ Je me réfère ici à l'étude de Pascale Fautrier, « Le cinéma de Sartre », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 1 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Fautrier.html>. D'après cette auteure, l'ensemble du théâtre de Sartre, et jusqu'à sa perception générale de l'art, découlerait d'une passion primitive pour le cinéma, ses pièces elles-mêmes étant souvent des adaptations pour la scène de scénarii inaboutis. Sur Merleau-Ponty, voir en particulier « Le cinéma et la nouvelle psychologie » (1945), in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996.

⁵ Voir en particulier Axel Honneth, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, 2000, notamment le chapitre VII, où cet auteur se réclame de Sartre. Cette entreprise, qui relève d'une théorie de la liberté subjective, oriente depuis quelques années un nombre croissant de travaux en philosophie politique et en sciences sociales. Il semble cependant qu'elle laisse dans l'ombre la question de la légitimité des institutions publiques, lesquelles relèvent plutôt d'une réflexion sur la forme générale des relations sociales que sur la liberté des sujets individuels comme telle (sur ce point, voir en particulier Tinland, 2008). Comme on le verra plus loin, c'est d'une telle réflexion, « pragmatique » plutôt qu'ontologique, sur la forme des relations sociales, que paraît relever le théâtre de Pommerat.

Le réel et l'imaginaire : regards croisés sur le cinéma et le théâtre

Pour saisir convenablement la dimension utopique des spectacles de Joël Pommerat, il semble qu'il faille l'opposer à la conception spontanée du statut de l'art, en tant que celui-ci serait le véhicule imaginaire d'un certain idéal, distinct de la société réelle. Ainsi, la réflexion moderne sur le théâtre semble traversée par une certaine impatience politique, comme si le théâtre faisait toujours implicitement au public la promesse de l'aider à transformer son existence, mais que, pour ce faire, il souffrait d'un caractère toujours trop factice, emprisonné qu'il est dans des conventions encombrantes. Par contraste, le cinéma quant à lui offrirait à la perception subjective une plongée immédiate et complète dans l'univers de la fiction.

Une telle opposition traverse toute la pensée de Sartre. On peut ainsi s'accorder avec Pascale Fautrier pour juger que le relatif désintéret de ce dernier pour le théâtre – et qui expliquerait aussi le peu d'audace formelle de ses propres pièces – est lié, à travers son goût pour le cinéma, à sa propre manière d'aborder la notion de conscience subjective.

C'est dans *Les mots*, récit d'enfance tardif dans lequel Jacques English (2005) voit l'aboutissement du projet philosophique sartrien, que l'auteur de *L'être et le néant*, comme en passant, a sans doute le mieux décrit l'effet que lui faisait le cinéma, sous l'espèce d'une expérience de la *fluidification* de la réalité⁶.

Ce ruissellement, c'était tout, ce n'était rien, c'était tout réduit à rien : j'assistais aux délires d'une muraille ; on avait débarrassé les solides d'une massivité qui m'encombrait jusque dans mon jeune corps et mon jeune idéalisme se réjouissait de cette contraction infinie. (Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1981 [1964], p. 106).

Pour prendre la mesure de la fascination suscitée par l'expérience cinématographique, il faut se souvenir de la caractérisation de l'être au monde chez Sartre : pour celui-ci en effet, la solide réalité du monde extérieur me renvoie le sentiment subjectif de ma *superfluité* par rapport lui. C'est pourquoi cette expérience donne la « nausée » à qui l'aperçoit sur le mode de l'angoisse : « De même que ma liberté néantisante se saisit elle-même par l'angoisse, le pour-soi est conscient de sa facticité : il a le sentiment de son entière gratuité, il se saisit comme étant là *pour rien*, comme étant *de trop* »⁷.

La perception cinématographique, par conséquent, opère sur fond d'une opposition tendue à l'extrême entre la plénitude de réel et le néant absolu qui forme le cadre général de la théorie sartrienne de la conscience. Le cinéma, à peine plus vieux – tel un grand frère complice – que le narrateur lui-même⁸, incarne ainsi aux yeux du philosophe la dimension

⁶ On se souvient, par contraste, que dans *La nausée*, Roquentin faisait l'expérience existentielle de l'angoisse devant une racine noueuse et compacte : viscosité tendant à la pétrification, et non pas à l'annulation même de la matière, comme la muraille ruisselante de l'écran de cinéma. C'est ainsi que Sartre oppose, dans la conclusion de *L'imaginaire* (Paris, Gallimard, 1940), la conscience « imageante » et libre à la conscience « réalisante » engluée dans le monde, le passage de la première attitude à la seconde se caractérisant par un « écœurement nauséux », comme lorsqu'on sort d'un concert ou d'une séance de cinéma (*op. cit.*, p. 371 ; désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention I, suivie du numéro de page.). Dans l'opposition de ces deux tendances, il faut donc voir l'opposition fondamentale entre l'inerte et le (libre) devenir, lequel suppose que du « néant » s'introduise dans « l'être ».

⁷ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976 [1943], p. 120. Désormais, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la mention EN, suivie du numéro de page. C'est toujours Sartre qui souligne.

⁸ « Nous étions du même âge mental : j'avais sept ans et je savais lire, il en avait douze et ne savait pas parler. On disait qu'il était à ses débuts, qu'il avait des progrès à faire ; je pensais que nous grandirions

salvatrice de la conscience, celle qui lui permet d'échapper à elle-même et au monde dont elle relève tout en s'y sentant « de trop ».

Il est éclairant à cet égard de noter que Joël Pommerat, pour sa part, s'il ne s'est jamais véritablement lancé dans une recherche philosophique à proprement parler, dit avoir failli opter pour le cinéma plutôt que pour le théâtre⁹. De fait, il est souvent relevé que son théâtre a quelque chose de cinématographique. Cela est notamment marqué par l'utilisation des lumières, qui font l'objet d'un travail extrêmement soigné permettant de définir des ambiances, de manière d'autant plus nette qu'elles se succèdent à un rythme rapide. Cette succession, dans *Je tremble*, a pour cadre la scène d'un cabaret loufoque, qui prend peu à peu la forme d'un *flash-back* concernant le maître de cérémonie, qui apparaît peu à peu comme le principal personnage du spectacle. Dans *Cercles/Fictions*, le jeu sur la temporalité est encore plus marqué puisque le spectacle joue sur trois époques distinctes, un Moyen-Âge un peu allégorisé, la Belle-Epoque et des scènes de la vie contemporaine, où apparaît encore une fois, notamment, un maître de cérémonie en habits de lumière, sous la forme d'un présentateur vedette de jeu télévisé.

Mais d'autre part la lumière, couplée à la sonorisation systématique des comédiens, a aussi pour effet inverse de *cadrer* précisément l'attention du spectateur, d'attirer son regard vers des endroits précisément définis (Pommerat lui-même utilise à cet égard l'analogie cinématographique du « gros plan »). De ce point de vue, la scénographie de *Cercles/Fictions*, qui repose sur la fermeture circulaire des gradins autour de la scène, semble s'opposer au premier abord à celle des précédents spectacles (et notamment *Je tremble*), dans lequel les acteurs se déplaçaient généralement dans une immense boîte noire. Mais ce n'est qu'une modification superficielle, car sur le fond, il s'agit toujours de diriger impérieusement le regard du spectateur, à cette nuance près que, désormais, la projection du spectacle dans un cercle donne à celui-ci un aspect vertigineux. Ainsi de la scène, particulièrement spectaculaire, où le présentateur « *showman* » s'adresse au public en lui promettant de l'amour et du rêve, juché sur un podium qui tourne sur lui-même dans le sens inverse des lumières projetées sur les spectateurs qui l'entourent, comme sous l'effet d'une gigantesque boule à facettes.

Toutefois, contrairement à l'expérience sartrienne du cinéma, qui fait fond sur une opposition fondamentale de l'imaginaire et de la réalité, ces décalages formels (époques, registres de langue, réalités évoquées, focalisation, etc.), qui sollicitent l'attention du spectateur en jouant sur la *monstration* ou le *dévoilement* du caractère fictif – voire parfois absurde – de ce à quoi il assiste, ont pour effet de brouiller un tel partage¹⁰. Ainsi, dans l'expérience cinématographique de Sartre, la frontière entre fiction et réalité se superposait exactement à l'opposition du spectateur plongé dans l'obscurité et du ruissellement de la vie projetée, de manière *réaliste*, sur l'écran lumineux : au contraire, les goûts de Pommerat en la matière se rapprochent plutôt d'un *onirisme* qui n'a ainsi plus rien à voir avec le désir d'abolir l'inertie de l'expérience du réel par l'artifice de sa projection mécanique.

ensemble. Je n'ai pas oublié notre enfance commune », Jean-Paul Sartre, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1981 [1964], p. 105.

⁹ Ses goûts le portent vers le lyrisme onirique d'un Wong Kar Wai ou encore d'un David Lynch, ce qui, à première vue du moins, ne semble pas très éloigné de la manière tout abstraite dont Sartre définit son émotion cinématographique. En réalité, cependant, il y a plutôt opposition complète comme on va le voir.

¹⁰ Rappelons que Joël Pommerat a choisi d'appeler sa compagnie « Louis Brouillard », dans une étrange association d'un signifiant aux connotations à la fois historiques, solaires et autoritaires, et d'un vocable météorologique qui fait référence à une réalité atemporelle, pour le moins insaisissable, confuse, et plutôt enveloppante que tranchante : il y a là comme une revendication de l'artiste à faire valoir la légitimité de ses actes intempestifs.

Pour autant, il ne s'agit pas d'abolir entièrement (et naïvement) le partage entre fiction et réalité : il n'est pas question que le spectateur agisse en participant directement au spectacle, ni à proprement parler de le sortir tout bonnement de la passivité qui est la sienne. Simplement, l'expérience théâtrale a pour effet de lui faire prendre conscience de la part d'imaginaire de la réalité quotidienne et ordinaire dont il est question sur scène ; part que le spectacle montre et, en montrant, interroge. Cette interrogation suscitée par la perplexité devant ces décalages et ce brouillage narratifs est donc plutôt le fait du spectateur que de ceux qui mettent en œuvre le spectacle. Ainsi, c'est plutôt à un *retour au réel par l'intermédiaire de la fiction* qu'à une pure et simple *fuite dans l'imaginaire à partir de la réalité* qu'invitent les spectacles de Pommerat.

L'essence de la liberté : Flahault, Sartre

Il est éclairant d'opposer ici deux types d'approche de la question de la réalité que sous-tend l'opposition de ces deux usages de l'esthétique cinématographique. Ainsi, pour comprendre le statut de l'art, chez Sartre, et en particulier du cinéma, il faut se souvenir du fait que pour celui-ci, le problème qu'il s'agit de résoudre *in fine* est celui de la connaissance adéquate de la réalité. Sartre, en effet, est d'abord un disciple de Husserl, qui prétendait refonder entièrement la science moderne « objectiviste » à partir de l'étude rigoureuse du phénomène subjectif de la conscience, en critiquant le projet d'une objectivisation intégrale de la nature qui occulte toute l'épaisseur du phénomène de la perception subjective. Il s'agissait notamment de restituer aux objets les qualités perçues que la perception scientifique moderne, essentiellement quantitative, occulte par principe. La réflexion esthétique de Sartre est donc ordonnée au problème de la détermination de l'être des choses, c'est-à-dire, dans le jargon philosophique, d'une « ontologie »¹¹. L'orientation générale de ses réflexions sur l'œuvre d'art est tributaire de cette approche tournée vers la connaissance plutôt que vers l'action, et ce, même s'il s'est attaché à mettre en lumière de extrêmement manière fine les aspects non cognitifs de la perception sensible.

Par contraste, le brouillage entre fiction et réalité que cherche à susciter Pommerat apparaît étranger à cette manière de penser. Ainsi, pour rendre compte de la dimension politique du théâtre, il conviendrait alors de s'affranchir du cadre purement théorique de la question de la détermination ontologique de l'acte théâtral, et de s'interroger en revanche sur ses effets pratiques. Par opposition à une telle recherche, on peut caractériser une telle analyse, qui s'attache à déterminer la signification de l'action plutôt que d'en définir le mode particulier d'existence, comme « pragmatique ».

Avant d'examiner précisément cette opposition, il faut encore évoquer brièvement la pensée dont Joël Pommerat s'est inspirée, celle de François Flahault, laquelle s'oppose par certains aspects importants à la pensée sartrienne. Celui-ci s'est en effet attaché dans divers ouvrages à critiquer la conception héroïque et prométhéenne de l'individu propre à la civilisation occidentale, en promouvant par contraste la recherche d'un « bien commun » qui ne peut être que vécu à plusieurs, et qui constitue le véritable terreau à partir duquel l'individu peut « se sentir exister » davantage. Pour Flahault, les problèmes politiques contemporains sont fondamentalement à chercher du côté de l'idéologie du sujet autonome ayant à réaliser sa liberté seul, indépendamment des autres, comme si les autres ne pouvaient être que des obstacles, alors que le milieu social est au contraire l'endroit où s'épanouit réellement la vie individuelle. Les maux contemporains, aussi bien psychologiques que sociaux et

¹¹ Voir le sous-titre de *L'être et le néant* : « essai d'ontologie phénoménologique ».

économiques, seraient ainsi à chercher dans la conformation des discours politiques à cette injonction aussi néfaste que contradictoire à devenir soi-même malgré les autres, une injonction qui plongerait profondément ses racines dans l'histoire de la pensée occidentale, comme dans le *cogito* cartésien – concept dont la phénoménologie se veut la lointaine héritière (Husserl, 2007 [1929]).

Par contraste, la réflexion de Sartre, fondée sur une opposition tranchée du réel et de l'imaginaire développée à partir d'une expérience subjective en première personne, a toujours été incapable – cela est bien connu – de développer une théorie convaincante des relations sociales, de la morale et de la politique ; et ce, alors même que Sartre n'a cessé d'affirmer que la liberté absolue impliquait une responsabilité non moins absolue vis-à-vis des autres¹². C'est que chez Sartre, la présence d'« autrui » apparaît d'abord sur le mode d'un combat pour la sauvegarde de la liberté individuelle.

En effet, pour lui, la liberté est la propriété définitoire de la conscience, puisqu'elle est ce par quoi l'être humain s'échappe à lui-même, sur le mode de la détermination ontologique du *projet*. L'homme « a à être » ; il est « ce par quoi le néant vient au monde » ; en lui, « l'existence précède l'essence », et il se définit par ce qu'il *choisit* d'être¹³. Or, de même qu'il se refusait sur le plan esthétique à entremêler l'expérience de l'imaginaire et celle du réel, Sartre se montre incapable de concevoir pour elle-même la relation aux autres autrement que sous la forme d'une *réification de la conscience subjective sous le regard d'autrui*. Or cela, on va le voir, condamne sa théorie de la liberté individuelle à l'incohérence.

L'ambivalence de la liberté subjective chez Sartre : l'utopie impossible

De fait, dans *L'être et le néant*, « autrui » apparaît non seulement comme la limite de ma liberté, mais bien comme ce qui en définissant les contours de ma « situation » dans le monde, fait que je ne puis être ce que je suis. Dans une large mesure, c'est autrui qui me révèle ma liberté elle-même comme profondément *factice*, et donc sujette à caution.

En effet, ma propre liberté dans le monde m'apparaît en définitive de manière profondément ambiguë : « si donc l'on définit la liberté comme échappement au donné, au fait, il y a un fait de l'échappement au fait. C'est la facticité de la liberté » (EN, p. 530). Le « fait » de la liberté, qui m'enlève au monde engluant, me révèle, lorsque je le considère à son tour comme un fait du monde, que mon existence dans ce monde est elle-même essentiellement « factice ». C'est la raison pour laquelle l'absolu de l'imaginaire sartrien, en définitive, semble incapable de tenir ses promesses émancipatoires.

Sartre définit ainsi la subjectivité individuelle de manière profondément paradoxale. Infiniment libre, elle est cependant définie factuellement par ce qu'il nomme sa « situation » dans le monde. Celle-ci est à la fois le contour objectif et pratique de la subjectivité, et le « motif » qui constitue le projet existentiel : c'est parce que je suis ici que je suis comme poussé à faire ceci ou cela¹⁴.

C'est ainsi que tous les « caractères » du pour-soi, ceux par lesquels il peut être défini et qui forment les contours de la « situation » du sujet dans le monde (timidité, avidité, raison

¹² C'est aussi, comme on sait, l'origine de sa fameuse théorie de l'engagement de l'écrivain.

¹³ Voir Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 2002 [1946].

¹⁴ Ainsi, « le datum n'apparaît jamais comme existant brut et en-soi au pour-soi : il se découvre toujours comme motif puisqu'il ne se révèle qu'à la lueur d'une fin qui l'éclaire. Situation et motivation ne font qu'un » (EN, p. 533).

sociale, etc.), n'apparaissent tels que *pour autrui* ; pour le sujet lui-même, ils sont ce que Sartre appelle, de façon frappante, des « irréalisables » (EN, p. 572). Et ces irréalisables, qui sont pour moi le strict *envers* de ma situation, ont en outre cette caractéristique étrange qu'ils m'apparaissent en même temps comme « obligatoires » (EN, p. 574), puisque – n'étant jamais encore moi-même – il me *faut* absolument être « quelque chose ». Or ces « choses » que je suis susceptible d'être (« professeur ou garçon de café », « beau ou laid », etc....) m'apparaissent essentiellement par l'intermédiaire du *regard* d'autrui sur moi. Les caractères de ma personne sont donc irréalisables pour moi, mais ils sont bien *réels* et non pas imaginaires ; simplement « ceux pour qui ces caractères sont réellement *donnés* ne *sont* pas ces caractères, et moi qui les *suis*, je ne puis les réaliser » (EN, p. 572). Étrangement, le réel a donc à la fois le caractère de la pure contingence *et* de la pure fatalité : alors même qu'il est le lieu où s'ouvre la *possibilité* qui constitue l'existence, il apparaît à la conscience comme ayant un caractère *obligatoire*. Exister, c'est chercher à être cela qui apparaît à soi comme étant soi.

L'imaginaire, de corrélat de la liberté qu'il apparaissait au départ, se renverse ainsi en son contraire strict. De sorte que, à strictement parler, puisque l'imaginaire *est* la négation du monde, « *il n'y a pas de monde imaginaire* » (I, p. 322, souligné par Sartre) : loin de renvoyer à un « monde » plein et accueillant, l'imaginaire ne peut désigner qu'une pure abstraction parfaitement vide.

Il n'y a pas, dans un monde imaginaire, rêve de *possibilités* puisque les possibilités supposent un monde réel, à partir duquel elles sont pensées comme possibilités. (...) Ainsi, contrairement à ce qu'on pourrait penser, le monde imaginaire se donne comme un monde sans liberté : il n'est pas non plus déterminé, il est l'envers de la liberté, il est fatal. (I, p. 328)

Ce qui rend compte en définitive du paradoxe que Sartre, penseur éminent de la liberté et de l'imaginaire, n'ait jamais conceptualisé l'utopie, laquelle ne pouvait en effet lui apparaître, en toute logique, que comme le lieu de la tyrannie la plus complète et la plus stricte. Inversement, la représentation de l'existence comme soumise à une fatalité absolue se retrouve exprimer parfaitement la liberté humaine, comme en témoigne ce propos :

La grande tragédie, celle d'Eschyle et de Sophocle, celle de Corneille, a pour ressort principal la liberté humaine. Œdipe est libre, libres Antigone et Prométhée. La fatalité que l'on croit constater dans les drames antiques n'est que l'envers de la liberté. Les passions elles-mêmes sont des libertés prises à leur propre piège¹⁵.

Si donc la facticité de notre existence au milieu du monde a un caractère essentiellement arbitraire et contingent, cette fatalité se reflète dans le monde imaginaire qui le révèle. Finalement, l'opposition absolue et irréductible entre réel et imaginaire est donc bien opérée par Sartre sur fond d'une idéalisation de l'imaginaire au détriment de la réalité, une idéalisation au nom de la liberté considérée comme un absolu mais qui finit par se renverser en son contraire – ce qui finit, inévitablement, par donner le tournis.

Ainsi, la définition de ma liberté implique pour Sartre une opposition fondamentale de moi-même par rapport aux autres. Aussi sa conception de la conscience tend-elle à amalgamer l'altérité en une présence globale et diffuse, à la fois nécessaire et menaçante : je ne me définis que par « autrui », qui de ce fait constitue pour moi le risque de m'enfermer dans ce que je représente à ses yeux, de me pétrifier, tel Méduse, sous son regard. La liberté apparaît ainsi comme un absolu toujours menacé de destruction intégrale, mais cela ne me permet pas

¹⁵ Jean-Paul Sartre, *Pour un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992, p. 119, cité in Pascale Fautrier, « Le cinéma de Sartre », *art. cité*, « Conclusion ».

de me définir face aux autres : je pourrai toujours soupçonner telle croyance, tel désir d'être induit par celui des autres, et partant de n'être pas authentique ; et, malgré sa critique de la notion de personnalité « authentique » (comme relevant d'une attitude de mauvaise foi), la pensée sartrienne débouche ici sur une véritable aporie. C'est cette aporie que permet, semble-t-il, de lever l'analyse des spectacles de Pommerat.

Je tremble : tableaux d'une désillusion

En un sens, que ce soit au plan esthétique ou au plan politique, la tentative ambitieuse de Sartre semble être restée prisonnière de sa manière de poser le problème de la liberté pour lui-même et en toute pureté. Ecartelée entre deux extrémités également impossibles, la totalisation ou la néantisation de toute réalité pour soi, son ambiguïté illustre l'impossibilité de considérer l'action libre indépendamment des usages pratiques et des situations concrètes dans lesquels elle prend sens, au point de l'emprisonner dans un réseau de termes ambivalents dont la signification se retourne indéfiniment dans son contraire.

Ces apories manifestent l'impossibilité de la tentative sartrienne de faire l'ontologie de la liberté et de l'imaginaire. Ainsi, il convient par contraste de comprendre comment Pommerat se saisit « théâtralement » et « pratiquement » des thèses défendues par Flahault, et de voir, alors, ce qu'on peut conclure de cette réflexion théâtrale sur le plan de la pensée politique, par opposition à une théorie de la liberté pensée comme attribut de la conscience subjective¹⁶.

Les spectacles de Pommerat semblent montrer de ce point de vue qu'il n'y a pas tant à théoriser la liberté, qu'à la mettre en œuvre : il paraît, ainsi, dénué de sens de fonder « en raison » la notion de liberté. Dénier à quelqu'un sa capacité d'agir de manière relativement autonome est tyrannique et absurde avant d'être faux, même si, bien sûr, il est parfaitement possible qu'il se fasse des illusions sur ses propres capacités. La liberté existe, elle a une réalité, mais seulement en tant qu'elle permet de qualifier nos actions : il n'y a pas à la considérer comme la propriété d'une mystérieuse subjectivité. A proprement parler, l'assignation théorique au théâtre, ou à l'art en général, d'un rôle précisément défini comme émancipateur, est donc sans objet. La scène théâtrale (pas plus que l'écran de cinéma) n'est en elle-même une *utopie* : en revanche, c'est dans la *relation* entre acteurs et spectateurs, définie par la monstration de la part imaginaire du réel, que peut s'instaurer le déplacement fondamental par lequel les spectateurs peuvent prendre conscience de leur liberté par rapport à des situations qu'ils vivent ordinairement comme des fatalités.

Ainsi, la liberté ne perd rien en dignité et en valeur à ne pas être traitée comme un *objet* dont il faudrait définir le type d'existence pour la défendre ou la préserver. Plutôt donc que de chercher à démontrer ce qu'elle *est* (projet d'ordre scientifique et ontologique), il s'agit donc de comprendre le *sens* qu'elle a à travers nos actions les uns envers les autres. En somme, plutôt que de chercher désespérément à identifier le degré de facticité de ce que nous percevons de nous-mêmes et du monde (en nous désolant toujours, ou de ne pas être assez dans le réel, ou de ne pas accorder assez à l'imaginaire), nous pouvons chercher à comprendre nos actions en fonction de la valeur relative de leur signification pour nous.

Les spectacles en question procèdent ainsi d'un violent rejet d'un discours à la fois hégémonique qui promet la liberté tout en suscitant en définitive de l'anxiété, de la solitude et

¹⁶ De fait, la pensée de François Flahault, qui s'inscrit dans le débat sur le fondement ontologique de la liberté humaine (en l'occurrence, social plutôt qu'individuel, et prenant appui sur les sciences cognitives et l'expérience sociologique plutôt que sur l'analyse de la conscience comme chez Sartre), ne paraît pas, au contraire d'une réflexion de type pragmatique, fournir les outils conceptuels adéquats pour comprendre les ressorts des spectacles de Pommerat.

du malheur. Dans *Je tremble (1 et 2)*, spectacle en diptyque, une série de tableaux présentent des individus que leur croyance dans une forme de pureté de l'existence, et partant l'idéalisation d'eux-mêmes, en particulier par le biais du désir de se réaliser eux-mêmes par eux-mêmes, comme si les autres ne pouvaient être que des freins à leur épanouissement individuel, ont mené au plus extrême désarroi. Ces scènes de cabaret sont elles-mêmes encadrées par l'histoire absurde du maître de cérémonie, qu'un tel désarroi a conduit à se supprimer lui-même. C'est pourquoi la première partie du spectacle se révèle une sorte de long *flash-back* dans lequel les tableaux forment des illustrations susceptibles d'expliquer son propre geste, qui, annoncé dès le début, est à la fois raconté et effectué à la fin. Dans la seconde partie, le maître de cérémonies devient alors directement le protagoniste principal du spectacle. Il s'était en effet suicidé parce que la femme qu'il aimait, une prestigieuse chercheuse très âgée, lui reprochait d'aimer plutôt son amour pour elle qu'elle-même. Aussi, commençant à le comprendre, il s'essaye à se « désidéaler » méthodiquement lui-même, en commettant des actes de plus en plus « méchants », pensant, par cette initiation au mal, parvenir à transformer son regard, reconquérir la femme qu'il aimait, et peut-être ainsi renaître à la vie. Bien entendu, le caractère forcé et absurde d'une telle quête initiatique ne peut déboucher que sur un nouveau ratage. Aussi espère-t-il finalement qu'à tout le moins, le public se sera un peu divertie et aura profité de sa présence et du spectacle de ses efforts. Les différents personnages viennent alors défiler à la fin autour de son cercueil en une forme de parade de cirque à la fois burlesque et pathétique.

L'ironie grinçante qui ressort de l'aspect dérisoire de cette histoire ne lui enlève pas, cependant, ce qu'elle a d'émouvant, puisque le personnage meurt réellement, malgré tout, de son incapacité à entrer dans des relations satisfaisantes avec autrui. Le spectacle se soutient dès lors de la possibilité, pour le spectateur, de ressentir le caractère malgré tout justifié de cette action – quand bien même elle échoue. L'identification n'entraîne donc pas adhésion ni répulsion univoques, mais plutôt, encore une fois, perplexité et interrogation. C'est davantage encore le cas de *Cercles/Fictions*.

Cercles/Fictions : se déprendre de son époque

Du point de vue de ce que serait son intention politique telle qu'on a essayé de la dégager ici, ce spectacle apparaît plus ambitieux que le précédent. Les tableaux évoquent trois époques historiques de notre société tout entière, et non pas simplement le parcours d'une existence individuelle. Dans ces tableaux, il s'agit ainsi directement d'interroger un destin commun, celui même dont nous sommes *actuellement et collectivement* tributaires. Dans ce spectacle, Pommerat interroge directement l'imaginaire individualiste des sociétés contemporaines qu'il avait évoqué dans *Je tremble*.

La première époque, un Moyen-âge présenté par touches impressionnistes, donne l'image d'une société très structurée et traversée d'un élan de spiritualité quelque peu effrayant, qui semble servir de contrepoint ironique aux deux autres, à la fois individualistes et rationalistes. La seconde est la Belle-époque, âge héroïque de la confiance dans la vertu du progrès et de l'établissement d'une République juste et porteuse des valeurs universelles de l'émancipation des individus : bourgeois progressistes et hommes du peuple s'y heurtent à leurs incertitudes et à leurs peurs, tandis que la Première Guerre Mondiale vient former le contrepoint sinistre et réellement épouvantable des illusions progressistes et prométhéennes de cet âge du Progrès. Enfin, la troisième se situe à l'époque actuelle, dans laquelle l'idéal de l'émancipation se trouve plus que jamais assigné à la charge du seul individu : on y voit notamment des demandeurs d'emploi confrontés aux injonctions managériales de réalisation de soi-même

dans un contexte socialement et économiquement sinistré. Ils doivent ainsi manifester le sens qu'ils entendent donner à leur vie alors même que personne ne juge nécessaire, utile, ni même possible d'entrer en relation avec eux (de leur « faire une place dans la société »).

Cette fois, le propos paraît donc avoir un caractère directement illustratif, qui semble même relever, à la limite, d'une *dénonciation* de la forme autodestructrice et asphyxiante des relations sociales contemporaines. Mais à proprement parler, pour qu'il y ait dénonciation, il faudrait qu'il y ait une vérité à opposer à ce qui est dénoncé (comme faux, illusoire ou dangereux). Or, l'ironie suscitée par la diffraction de scènes simplement opposées les unes aux autres dans un complet mélange chronologique (qu'on pourrait qualifier de rigoureux désordre), et l'ambivalence fondamentale de la figure contrapunctique du Moyen-âge, ne permettent pas d'identifier ce qui serait la vérité que Pommerat opposerait silencieusement et tranquillement à ce qu'il dénonce¹⁷. C'est pourquoi il serait sans doute plus juste de parler de *plainte* pour qualifier ce spectacle au propos énigmatique, et qui contient aussi bien des scènes d'une grande beauté que d'une grande violence. Cette plainte s'adresse directement au spectateur, qui en est à la fois par conséquent le témoin et l'arbitre, car les situations décrites sur scène le concernent aussi bien lui-même. C'est donc en refusant de prendre position et en préservant la liberté d'appréciation du spectateur – qui peut aussi bien se traduire par son incompréhension et sa perplexité pure et simple – que Pommerat peut donner à ses spectacles, à ses risques et périls, leur pleine efficacité.

On comprend donc que, pour percevoir un sens éventuel à de tels spectacles, il est nécessaire de *prendre position* par rapport à ce qui est dit et à la manière dont cela est dit. Or les spectacles de Pommerat, qui reposent essentiellement sur l'ironie et la distance par rapport aux paroles prononcées sur scène, ont ceci de particulier que leur signification immédiate est énigmatique dans l'exacte proportion où ils ont vocation, non pas à « faire réfléchir » le spectateur (comme si celui-ci avait à enregistrer une information ou à méditer une leçon), mais à le faire *réagir*, et éventuellement, alors, à le faire réfléchir sur cette réaction qu'il a eue spontanément (mais ce n'est pas l'essentiel)¹⁸.

Ainsi les textes et les dialogues sont-ils empreints à la fois d'un grand *réalisme*, en ce qu'ils n'hésitent pas à utiliser des registres de langue très ordinaires (comme dans la scène du *bad trip* d'une bande de quadragénaires égarés en forêt dans *Cercles/Fictions*), et de ce qu'on a appelé plus haut un certain onirisme, le texte des acteurs semblant parfois comme suspendu, faisant place à de longues plages de silence qui permettent aux mots de résonner pour eux-mêmes. Les situations jouées sur scènes, qui ne se départissent jamais d'une exigence d'attention et de concrétude extrêmes, oscillent ainsi entre l'illustration et l'évocation.

Ainsi encore, l'achèvement plastique de ces spectacles de Pommerat semble avoir pour but de ne pas laisser au spectateur la possibilité de la distraction et de l'indifférence. Le spectacle prend alors en quelque sorte la forme d'une amorce de dialogue : Voici ce que je perçois, voici ce qui semble intolérable ; cela vous laisse-t-il indifférent ? Suis-je le seul à percevoir cela, de cette façon ? Et, si vous en pensez quelque chose, qu'en pensez-vous donc ? – Dialogue qui conjurerait le sentiment de solitude qui l'a fait amorcer, et qui est précisément ce dont souffrent les personnages de ces deux spectacles en particulier (par exemple, dans *Je tremble*, le personnage de l'anorexique exaltant agressivement la pulsion de vie).

¹⁷ Ainsi les travaux à partir desquels Pommerat a travaillé (en particulier Luc Boltanski et Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999) relèvent-ils de la « sociologie pragmatique » plutôt que de la sociologie « critique » à vocation dénonciatrice, et appuyée sur la connaissance véritable de la société (telle que défendue par Bourdieu). Voir sur ce point Bourdieu, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000 [1972], p. 256 sqq. ; Boltanski, *De la critique*, Paris, Gallimard, 2009.

¹⁸ On a relevé plus haut certains procédés par lesquels Pommerat sollicite impérieusement l'attention du spectateur. On pourrait également évoquer la spectaculaire sollicitation, dans *Cercles/Fictions*, de leur sens olfactif, avec la diffusion de parfums de forêt humide ou encore d'écurie.

Cette dimension fondamentale d'une adresse personnelle aux spectateurs pourrait être la raison pour laquelle Pommerat affirmait, dans sa note d'intention de *Cercles/Fictions* : « tous les personnages de cette pièce, à l'exception d'un seul, sont vrais, authentiques. Toutes les situations de cette pièce sont authentiques. Elles me concernent moi, directement, ou bien sont partie prenante de ce que je suis aujourd'hui ». En effet, par-delà l'évidente absurdité de ces paroles si on les prend dans leur sens littéral, les différentes situations convoquées et mises en jeu par Pommerat prennent, dans cette perspective, la valeur de perceptions sensibles, d'expériences intimes de la réalité qu'il s'agit, comme dans une plainte, de partager afin d'en atténuer le caractère intolérable, et éventuellement de montrer, aux spectateurs qui les vivent, la non nécessité de situations subies ordinairement comme fatales, et de susciter par là leur désir d'agir autrement.

L'utopie théâtrale : énigme du « réel » et communauté de destin

Quel que soit donc le fond du propos, on s'aperçoit que pour Pommerat, le *sentiment* de réalité ne peut venir que de la relation entre le public et les acteurs, et que cette relation ne peut venir que de ce qu'il y a quelque chose à dire de la situation. Il peut être éclairant à cet égard d'user du concept d'« hétérotopie », ou « espace autre », que Foucault, dans une célèbre conférence où il rendait hommage aussi bien à Bachelard qu'aux phénoménologues, opposait à la notion d'utopie (le « non-lieu » par lequel celui que nous occupons se définit comme imparfait)¹⁹. De fait, notre possibilité de nous positionner les uns par rapport aux autres excède largement la relation binaire entre monde réel et décevant et monde utopique et idéal développée à partir d'une analyse solipsiste de la conscience.

Le concept d'hétérotopie, en définitive, désigne moins un lieu défini que la relation que nous entretenons à celui-ci, et c'est pourquoi ces hétérotopies peuvent être aussi diverses que ces relations peuvent varier. S'ouvre ainsi une variété indéfinie de lieux dans lesquels nous percevons différemment la réalité *ainsi que*, et de manière indissociable, notre propre identité²⁰. Cela signifie, non pas tant que nous avons la capacité miraculeuse de nous projeter dans des lieux imaginaires, susceptibles dès lors de nous apparaître comme utopiques, mais que *notre* réalité (celle que nous « percevons » aussi bien que celle que nous « sommes ») est toujours constituée d'une part imaginaire. Et celle-ci nous est révélée, non tant par une rêverie gratuite dans le libre cours de notre imagination, que par le fait que ces lieux que nous ne pouvons occuper sans nous modifier nous-mêmes, ne sont que les représentations *spatiales* des positions *symboliques* que nous prenons, non pas dans l'espace, mais les uns vis-à-vis des autres, en fonction de la manière dont nous réagissons à la réalité présente.

C'est en effet simplement et uniquement en prenant position symboliquement que nous découvrons que notre existence a une signification, laquelle est elle-même indissociable du désir de modifier la réalité en fonction de ce qui nous laisse insatisfait à son égard ; et c'est là ce que Pommerat semble avoir si bien saisi. De fait, contrairement à ce que laisse entendre une certaine vulgate phénoménologique, nous ne *donnons* pas du sens à notre vie, mais nous y *trouvons* du sens, à travers la perception, dans la réalité, d'un défaut d'ordre. C'est pourquoi du reste il est si stérile de chercher le sens de la vie ou de s'étonner à l'infini de son manque de sens, puisque sans un relatif défaut de sens, *rien* n'aurait à proprement parler de

¹⁹ Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits, IV*, Paris, Gallimard, 1994, p.752.

²⁰ Outre le théâtre, Foucault mentionnait entre autres le miroir (dans lequel il voyait également une utopie), le cinéma, le cimetière, la prison, la maison de retraite, le jardin, le bateau, etc.

signification, la valeur d'une chose étant une notion éminemment relative, et non pas absolue²¹. C'est aussi, semble-t-il, ce qui fait l'intérêt du concept d'hétérotopie proposé par Foucault, qui met en lumière la contingence des produits de fiction que sont aussi bien les pratiques artistiques que les manières de vivre.

Dès lors, le théâtre apparaît comme un lieu où il nous est loisible d'assister à des situations que nous savons fictives, mais dont le caractère de fiction ne nous empêche pas de goûter au *sentiment de réalité* qui ne peut être provoqué *que* par la conscience de vivre quelque chose à plusieurs : l'expérience effectivement rare de pouvoir juger ensemble du caractère intolérable d'une situation que, ordinairement, nous acceptons tous sans broncher, comme si elle était naturelle et fatale. C'est donc, en définitive, de manière « formelle » et ironique (plutôt que « matérielle » et didactique) que Pommerat défend l'idée qui a inspiré ses spectacles, celle d'une nature sociale ou relationnelle de l'existence humaine : en laissant ouvert le sens de ces spectacles de manière à ce que les spectateurs prennent conscience qu'ils n'ont précisément de sens que pour autant qu'ils peuvent juger qu'ils en ont réellement un. Ainsi c'est dans cette prise de conscience, éminemment liée à un profond sentiment de liberté, que Pommerat semble chercher à authentifier à travers son acte théâtral sa conviction qu'on ne peut exister qu'à plusieurs. Conviction qui peut du reste être amenée à s'altérer suivant la réception de ses spectacles de la réaction de ceux auxquels il s'adresse, de la même manière que s'altèrent et se modifient les idées au cours d'une conversation ordinaire. Le théâtre ainsi n'illustre pas la vie, ni un idéal, il est de plain-pied dans la vie pour autant que celle-ci soit appréhendée en partie sous une forme imaginaire.

Cette prise de conscience en effet ne porte pas sur un *objet* sur lequel on pourrait s'accorder une fois pour toutes, mais consiste uniquement dans une réaction subjective par rapport à une première prise de parole, en tant que celle-ci constitue une prise de position par rapport aux autres. Il faut donc dire que c'est dans la mesure où le théâtre a quelque chose *d'explicitement* « factice » qu'il permet de faire l'expérience de ce que Pommerat appelle justement le « réel » – par opposition à la « réalité » qui en est la représentation (imaginaire), et au sujet de laquelle nous nous acharnons à produire des jugements vrais²². En vérité, il faut aller jusqu'à dire que, à proprement parler, ces catégories mêmes de réalité et d'imaginaire proviennent d'une réflexion biaisée sur le « réel » de notre vie, dans lequel ces deux dimensions sont inextricablement liées.

Ainsi, au théâtre, nous faisons consciemment semblant de croire à quelque chose que nous savons fictif, mais qui, puisqu'il nous parle de nous, nous atteste que nous ne sommes pas tout à fait ce que nous nous y voyons être. Le « réel », qui est la dimension sérieuse de ce *jeu* qu'est le théâtre, désigne donc ce sentiment subjectif que, quelque soit ce que nous pensons être ou percevoir, nous avons *quelque chose* à faire ensemble ; davantage, que nous ne *sommes* « quelque chose » qu'ensemble, nous définissant à proprement parler les uns par les autres dans la reconfiguration constante de nos relations mutuelles²³. Le théâtre participe dès lors à l'institution imaginaire d'une « communauté » en perpétuelle redéfinition. Ce qui est

21 « [S]i le langage était aussi riche que l'être, il serait le double inutile et muet des choses ; il n'existerait pas. Et pourtant sans nom pour les nommer, les choses resteraient dans la nuit. (...) Misère et fête du Signifiant, angoisse devant trop et trop peu de signes. (...) ce n'est pas le « sens » qui manque, mais les signes, qui ne signifient pourtant que par ce manque. » (Michel Foucault, Raymond Roussel, Paris, Gallimard, 1963, p. 208-209.)

22 « Je cherche le réel. Pas la vérité. On dit que mes pièces sont étranges. Mais je passe mon temps, moi, à chercher le réel. » (Joël Pommerat, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud, 2007, p. 10.)

23 Ce sentiment est ce que Pommerat semble désigner spécifiquement par la notion de « présence » : « c'est parce que je cherche à mettre en évidence la présence, parce que je travaille sur la présence, présence physique, masse, présence spirituelle, des corps, des personnes, que dans mon écriture mon sujet n'est pas tout à fait dit » (Joël Pommerat, « Notes générales sur le travail », *Carneum*, 5, 2008, p. 20).

encore une fois le propos (quant au fond) des deux derniers spectacles de Joël Pommerat, où nos vies se trouvent en effet entraînées dans des « cercles de fiction », à la fois clos et ouverts, qui tels des kaléidoscopes, œuvrent à en recomposer les éléments dans de nouvelles et imprévisibles figures lumineuses.

D'une certaine manière, le théâtre de Pommerat illustre ainsi le désir, impérieux en un sens, d'*encercler* le spectateur en l'enfermant dans son histoire ; désir qui, d'une certaine manière, est celui de tout artiste, en tant qu'on ne fait œuvre que pour être entendu. Mais ce cercle se révèle aussi bien animé d'un mouvement centripète que centrifuge : s'il attire le spectateur c'est seulement pour le propulser ailleurs et autrement. Ainsi, le processus méticuleux de découpage de l'espace par la lumière, qui joue brutalement des apparitions et disparitions des personnages, constitue une manifestation spectaculaire de cette esthétique cohérente du vide et de l'incomplétude, qui est en même temps caractéristique de cet art où chaque représentation, fruit du regard des spectateurs autant que des acteurs (sur et hors scène), constitue un événement singulier et irréductible, dont personne ne peut être dit en propre l'unique responsable. C'est ainsi que, selon un phénomène bien connu, représentation après représentation, l'œuvre théâtrale, qui paraît animée d'une vie propre, échappe peu à peu aux intentions initiales de ses auteurs.

Le théâtre, forme de la politique

Dans ses entretiens et ses notes de travail, Pommerat est ainsi susceptible de prendre des accents mystiques, célébrant une présence au monde aussi indubitable et prometteuse qu'elle apparaît toujours sur le mode du factice et du vain :

– Le théâtre, c'est ma possibilité à moi de capter le réel et de rendre le réel à un haut degré d'intensité, de force. Il n'y a pas d'opposition avec la vie. La vie, c'est l'endroit où on passe à côté du réel. (...)

Cette métaphore qu'on emploie souvent pour dire que la vie est un théâtre n'est pas si fausse... On ne cesse pas de se mettre en scène, de mettre en scène sa parole, son rapport aux autres. Et au théâtre on vient pour autre chose.

– *On vient se reposer de ça ?*

– Oui. Il y a un processus historique dans cette démarche... J'ai envie d'aller au théâtre pour voir un instant où ça cesse, où ça cesse enfin de, de

– *De jouer ?*

– Exactement, j'allais dire tricher et c'était péjoratif, or je ne suis pas en train de faire une critique de la société, car moi aussi je suis en représentation permanente, je suis dans des stratégies, je n'échappe à rien de tout ce dont je parle mais c'est fatigant, et ça crée le besoin d'autre chose, ça crée le besoin d'être.

– *Simplement là.*

– Oui... Quelque chose à attendre. A espérer.

(Joël Pommerat, entretien avec Claudine Galéa, *Ubu, scènes d'Europe*, n°37/38, avril 2006.)

Tout se passe ainsi comme si, pour Pommerat, l'acte théâtral était une forme de *rite*, c'est-à-dire un acte social de nature fondamentalement religieuse, dans lequel ce qui importe n'est finalement pas tant ce qui est dit que ce qui se fait autour de ce qui se dit et ne se dit pas, et de ce qui se laisse éventuellement percevoir. Plutôt donc que le jeu de positions et d'oppositions dans lequel elle s'énonce ordinairement, la politique devient alors le nom qui désigne la dimension énigmatique de notre présence au monde.

Chez Pommerat, l'utopie, au théâtre, se révèle alors dans les interstices de nos vies inachevées – les nôtres en tant que spectateur – que dans une opposition tranchée entre ce qui

est et ce qui devrait être. De la sorte, le théâtre se révèle le contraire de ce qu'il paraît : un lieu où nous prenons conscience du *sérieux* de nos existences passées à jouer des rôles toujours quelque peu factices, et un lieu où, réagissant à ce que quelqu'un perçoit de nos manières de vivre actuelles, il nous est donné de ne plus les percevoir comme des fatalités, mais comme de simples possibilités, dont nous avons le loisir de nous défaire en inventant d'autres solutions que celles dans lesquelles nous ne nous sommes pas vus nous enfermer peu à peu. En ce sens, c'est en « re-présentant » nos propres existences que leur signification se trouve fragilisée : la dimension de fiction est ainsi indissociable de la distance, ou écart symbolique, instaurée entre public et comédiens par l'institution théâtrale comme telle.

Le théâtre, dans cette perspective, ne doit pas être considéré, comme on a pu le dire de la guerre, comme un « moyen » au service d'une fin autre que lui-même que serait la politique. Au contraire, il ne mériterait d'être considéré comme un acte politique que parce qu'il suscite directement un désir partagé d'améliorer l'existence en engageant une réflexion à plusieurs sur ce que celle-ci a de réel. Il faudrait dire ainsi, en se souvenant que pour Foucault la philosophie pouvait également se définir comme « la politique de la vérité²⁴ », que le théâtre, la philosophie, et toute entreprise où il entre une part de fiction et de réflexion sur soi-même, sont encore la politique, menée sous d'autres formes et sur d'autres modes.

24 Michel Foucault, *Sécurité, territoire, population*, Paris, Gallimard, 2004, p. 5.

Bibliographie

- BOLTANSKI, Luc, *De la critique*, Paris, Gallimard, 2009.
- BOLTANSKI, Luc, et CHIAPELLO, Eve, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999
- BOURDIEU, Pierre, *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Paris, Seuil, 2000 [1972]
- FAUTRIER, Pascale, « Le cinéma de Sartre », dans « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », *Fabula LHT (Littérature, histoire, théorie)*, n°2, 1 décembre 2006, URL : <http://www.fabula.org/lht/2/Fautrier.html>
- ENGLISH, « De la conscience à la psyché : une phénoménologie éclatée », *Cités*, 2005/2, 22, p. 15-40
- FLAHAULT, François, *Le sentiment d'exister*, Paris, Descartes et Cie, 2002
- Le paradoxe de Robinson*, Paris, Mille et une nuits, 2005
- Le crépuscule de Prométhée*, Paris, Mille et une nuits, 2008
- FOUCAULT, Michel, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1963
- « Des espaces autres », in *Dits et écrits, IV*, Paris, Gallimard, 1994
- Sécurité, territoire, population*, Paris, Gallimard, 2004
- GALEA, Claudine, « Dialogue avec Joël Pommerat », *UBU, scènes d'Europe*, n°37/38, avril 2006
- HUSSERL, Edmund, *Méditations cartésiennes*, Paris, Vrin, 2005 [1929]
- MERLEAU-PONTY, Maurice, « Le cinéma et la nouvelle psychologie » (1945), in *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1996
- GAYOT, Joëlle, et POMMERAT, Joël, *Joël Pommerat, troubles*, Arles, Actes Sud, 2009
- HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Le Cerf, 2000
- POMMERAT, Joël, *Théâtres en présence*, Arles, Actes Sud, 2007
- « Notes générales sur le travail », *Carneum*, 5, 2008, p. 17-23
- Je tremble (1 et 2)*, Arles, Actes Sud, 2009
- Cercles/fictions*, Arles, Actes Sud, 2010
- SARTRE, Jean-Paul, *L'imagination*, Paris, PUF, 2003 [1936]
- L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1986 [1940]
- L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1976 [1943]
- L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Gallimard, 2002 [1946]
- Pour un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1992
- TINLAND, Olivier, 2008 « La reconnaissance : par les mœurs ou par les institutions ? », *La vie des idées*, URL : <http://www.laviedesidees.fr/La-reconnaissance-par-les-moeurs.html>

Pour citer ce document

Thomas Boccon-Gibod, «*Je tremble et Cercles/Fictions* : l'utopie théâtrale de Joël Pommerat, une politique de l'imaginaire», *Agôn* [En ligne], Horizons politiques de la communauté, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 19/01/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/agon/index.php?id=1561>.