

## AVANT-PROPOS

Il est question dans ce recueil de littérature et de théâtre. D'écrivains (de poètes, d'essayistes, de romanciers, de dramaturges) avant tout curieux de leur temps et qui, à des titres divers, se sont demandé comment, selon quelles modalités, selon quelles procédures, l'art, singulièrement la littérature, pouvait s'approcher de la réalité, produire « des éclairs de vérité » (Conrad), ou encore être « des lanternes qui éclairent le présent ».

La lumière que la littérature projette, notamment sur les failles et les vices du temps, ne consiste pas à condamner mais à mettre en forme, à raconter, à dire<sup>1</sup>.

Le monde se donne dans la littérature tout autant qu'il s'y rêve et s'y expérimente. La littérature, depuis son apparition au XVIII<sup>e</sup> et au début du XIX<sup>e</sup> siècle – siècle qui a vu le triomphe du roman –, est un inextricable emmêlement de vies et de situations.

Participant de plusieurs genres à la fois – récit, poème, essai – le roman, inséparable du livre qui s'est propagé avec

---

1. Je pense ici à des écrivains capables d'arpenter plusieurs mondes à la fois et d'opposer une résistance à l'ordre des choses. Je tiens, par exemple, que les Jean Echenoz, Patrick Modiano, Patrick Manchette, Jean Rolin, Pierre Michon, Antoine Volodine, Pascal Quignard avec des approches, avec des styles et dans des registres différents – ont relancé la littérature de langue française inhibée, paralysée par le théoricisme. La « science de la littérature », les « théories du texte », le formalisme et le marxisme, à la recherche d'invariants et d'universaux, avaient tendance, en effet, dans les années soixante et soixante-dix du siècle dernier, selon Antoine Compagnon, « à considérer les œuvres individuelles comme de simples exemplifications du système littéraire sous-jacent ».

l'invention de l'imprimerie, est le lieu de tous les possibles<sup>2</sup>. Il nous invite à une circumnavigation autour du divers, nous convie à participer à l'inventaire du monde et à son interprétation en nous embarquant pour une traversée périlleuse de l'océan des récits et des fictions. Tout en étant la variation de ce qui est relaté et redit, la variante d'histoires toujours déjà racontées. Souvent le romancier s'autorise à mêler des explications aux histoires qu'il raconte. Il lui arrive de s'essayer à de lourdes pesées d'arguments pour étendre ou atténuer des emportements poétiques, de s'engager et de se complaire dans un rôle de supplétif pédagogique et idéologique. Dans les atterrages que suggère le « roman à thèse », les attentes du lecteur, approuvées ou contredites, sont toujours forcées. Schiller dans *Les Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, écrit, après avoir défini le beau comme la *liberté* dans l'apparence, « que lorsque le but poursuit par l'art est simplement moral, celui-ci perd ce par quoi seul il est souverain... l'attrait du plaisir ». En vérité, les auteurs qui importent se sont toujours révélés irréductibles sinon inapte à une identification idéologique simpliste.

La passion de la ressemblance étant devenue l'affect de l'homme des démocraties, le romancier s'est ingénié à explorer le sentiment du semblable, car l'homme occidental depuis les Lumières est requis de voir l'autre comme le même. La littérature toutefois, en étudiant et en éprouvant la figure du semblable, s'est, en quelque sorte, fixée pour tâche « d'exacerber, dans la représentation de la vie humaine, tout ce qui est sans commune mesure » (Walter Benjamin). Le semblable n'est pas le même. Le Romantisme, à la suite de Rousseau, s'est attaché à « travailler » cette différence en jouant le sentiment contre la raison, en explorant le rêve, en cherchant l'évasion dans le sublime ou dans la part sombre de l'homme.

---

2. Le roman dont il est question, bien sûr, n'est pas fabriqué en série, à la chaîne, selon les recettes éprouvées du marché ou de l'idéologie.

La littérature, ce qu'elle recouvre par-delà ses différents genres, est un exercice de pensée qui peut libérer l'homme de son siècle en le révélant, en mettant à jour les langues qui le constitue, en établissant de la sorte la sienne propre, en l'immergeant dans la concurrence des récits qui le raconte. « Bergson oppose le *se faisant* de la poésie au *tout fait* de la philosophie. Cette tricherie salutaire, cette esquivé, ce leurre magnifique, qui permet d'entendre la langue hors-pouvoir [...] je l'appelle pour ma part : littérature<sup>3</sup>. »

Une dichotomie fondamentale oppose les fonctions de communication, à une fonction centrale du langage, qui consiste à révéler l'essence de l'homme par le verbe. Avec le numérique cependant nous avons basculé dans une nouvelle ère du langage et de la parole. Ce qui nous guette c'est moins la manière dont un État tout puissant trafique, falsifie la langue et édicte des *Sprachregelungen* pour formater les esprits – ce qui est le fait des États totalitaires et des incriminations *wokistes* – le danger, via notamment les réseaux sociaux, vient d'une décomposition, d'une implosion de la langue, d'une éviscération du sens, sur fond de logorrhée, de cacophonie assourdissante, d'immersion dans un flot de paroles, sans hiérarchies ni frontières, auxquels se mêlent désormais de manière vertigineuse et inquiétante le langage de l'intelligence artificielle. À ce stade on est en droit de parler d'une pathologie de la langue ne dépendant nullement des troubles du langage provoqués par des perturbations neurologiques.

Révéler l'essence de l'homme par le verbe... Il est toujours question, de manière explicite ou non, d'un rapatriement expressif du sujet dans la langue, d'une réappropriation de la langue, de la vibration de la parole dans le conflit des langues. Mallarmé affirme que la mission du poète consiste à « donner un sens plus pur aux mots de la tribu ». Trouver et retrouver les

---

3. Antoine Compagnon, *La littérature pour quoi faire?*, Collège de France, Fayard, Paris, 2007.

mots. Disons que la littérature doit réarmer la langue pour dire le réel. Mais qu'en est-il du réel, de la réalité hors de la langue?

Depuis les Lumières la prise de position sur le sens de l'aventure humaine se trouve renvoyée du côté des individus, plus précisément de l'individu singulier. Le lieu de naissance du roman c'est l'individu dans sa solitude. « Tous les romans, selon Kundera, se penchent sur l'énigme du moi ».

Avec *Les Confessions* Augustin a rédigé la première autobiographie intérieure en ouvrant sa conscience et en partageant des sensations qu'on avait jusqu'alors coutume de taire. Montaigne et Rousseau s'inscriront incontestablement dans le prolongement de l'entreprise d'Augustin mais il se pourrait bien que, pour finir, toute la littérature, et cela depuis sa définition par les Romantiques du cercle d'Iéna, en soit l'héritière.

Au chapitre X des *Confessions* Augustin nous fait part de « la passion violente pour les spectacles du théâtre » qui l'habite et qui traduit sa sensibilité et les tentations auxquelles, jeune homme, il a failli succomber. Il nous apprend avoir cédé à la *catharsis* avant de s'élever contre elle. « Au spectacle du malheur d'autrui, malheur imaginaire et de tréteaux, le jeu de l'acteur me plaisait et me charmait d'autant plus qu'il me tirait plus de larmes. [...] N'étais-je pas infecté d'une lèpre honteuse? »

Le théâtre est au cœur de *Wilhelm Meister*. Le roman de formation de Goethe raconte une histoire de vocation théâtrale, d'amour du théâtre, érigé en référence à la réflexion sur le genre du roman – celui-ci est hybride, multiple (lyrique, épique, dramatique). Pour *L'Athenaeum* tous les genres doivent se fondre dans le roman.

Goethe avait intitulé une première version de son roman : *La vocation théâtrale de Wilhelm Meister*. Dès le début du récit, Wilhelm, amoureux de Marianne, une jolie comédienne, rêve de théâtre. Il se projette dans la vie aventureuse des troupes itinérantes, aspire à la présentation de soi sous les défroques d'un personnage, ressent le besoin d'éprouver le trac et le plaisir d'être en scène, de paraître devant le public, de se réjouir des applaudissements des spectateurs...

La tradition orale qui constitue le fond de l'épopée, est d'une tout autre nature que ce qui donne corps au roman. Mais lire à haute voix est, somme toute, à la limite du déclamer de l'acteur et il se pourrait que Goethe, avec *Wilhelm Meister*, joue sur les deux registres en misant sur le « registre sensible du sonore » dans le texte – autrement dit, il s'attache à faire percuter, résonner, la voix dans le livre. Il y a là, on peut dire, tout un théâtre. On peut imaginer conséquemment que le ton du roman métaphorise l'insistance, la persistance de la voix – du chant – dans le texte. La voix de l'auteur du poème résonnant à travers l'accentuation, l'intonation, la prosodie et la ponctuation, le rythme et le style, autrement dit encore : l'écriture du livre. Le « transport » étant assuré par l'écho du texte au théâtre, par son effectuation sur la scène. Le renoncement à la voix vive, celle qui se déploie sur les tréteaux, est incarné par Wilhelm Meister. Même dans la lecture silencieuse (à « voix basse ») nous percevons un signal acoustique constitué de substance phonique, nous disent les linguistes. Analogiquement on pourrait penser à ce que Wagner « entendait » par « *Die tiefe Kunst des tönenden Schweigens* » – « L'art profond du silence tonal ». On peut songer aussi à Heidegger lorsqu'il écrit que « La pensée est une saisie par l'ouïe ». La lecture silencieuse a marqué l'entrée dans l'âge de l'individualisme, la lecture à haute voix était d'usage jusqu'au xvii<sup>e</sup> siècle. Nul doute, et les jeunes gens de l'*Athenaeum* ne s'y pas trompés, que le roman de formation imaginé par Goethe est, au sens propre un roman expérimental. Il y a incontestablement une théâtralité propre à la lecture, à l'exécution publique de la lecture.

À côté du grand rêve de fonder un théâtre national, ce qui était alors l'objectif des écrivains allemands (de Lessing, à Goethe, à Schiller, etc.), Wilhelm s'investit presque exclusivement dans Shakespeare, et singulièrement dans *Hamlet*. L'art dramatique devait éduquer, édifier, élever le public. *Wilhelm Meister* est un roman de formation. Mais Goethe ne pouvait, pour finir, que faire renoncer son héros à sa vocation théâtrale et le ramener sur les chemins de la raison qui ne

sont pas ceux de la représentation, du paraître, du songe et de l'indécision, mais ceux du calcul, de la décision, de l'action et du commerce au service de la Cité. Wilhelm en se rendant à la commune raison confessera, comme Augustin, qu'il était « infecté d'une lèpre honteuse ». C'est ce que les Romantiques d'Iéna ne manqueront pas de reprocher amèrement à Goethe, directeur du théâtre de Weimar.

Heiner Müller a imaginé une identification de l'intellectuel – notamment de l'intellectuel allemand – avec la figure de Hamlet, le prince mélancolique paralysé par des problèmes personnels, par son aversion profonde pour l'action et par son besoin de fuir dans le royaume des idées. *Hamlet-machine*, la « pièce » de Müller, est un chantier de formes et de citations. Il s'agit d'un texte choral et monologique tout à la fois. Un poème qui récuse le dialogue et la fable, un poème pluriel, crayonné au singulier, qui met des guillemets à l'exclamation du théâtre. Dans le texte de Müller, qui est une virulente critique de l'intellectuel – une autocritique –, le personnage de Hamlet est au passé. Il ne saurait s'incarner au présent. Il s'agit d'un message posthume. Le drame de Shakespeare est une ruine et *Germania* est Hamlet. Wilhelm Meister était Hamlet. Après la *Stunde Null*, celui qui *était* Hamlet se souvient de l'Allemagne, de l'Europe, du communisme et l'auteur, qui un jour *était* l'auteur, cite des textes qui un jour *étaient* la littérature...

Le théâtre a dit Mallarmé défroisse la page du livre. Il restitue, en quelque sorte, l'encre du livre à la parole vive, annule la malédiction du dieu égyptien Thot inventeur de l'écriture – des *grammata*, des signes qui fixent, cristallisent, tuent la parole vivante.

Le théâtre n'est pas, comme le roman, une fabrique et une exploration de l'individu et de l'intime. Il s'agit bien davantage pour lui de délivrer l'individu de son enfermement dans le singulier. « L'écriture dramatique est [...] la seule qui soit intégralement conçue en tant qu'adressée, et non pas adressée

à tel ou tel, mais à tous» (J.-Ch. Bailly). Un comédien va se présenter devant le public représentant un autre que lui, un personnage qu'il incarne, qu'il imite (*mimèsis*)<sup>4</sup>, en interaction (*opsis* et *muthos*) avec ses semblables. Le théâtre est le lieu de la mise en scène des corps affectés par la multitude, du corps comme impératif catégorique. Il va convoquer des corps acteurs devenus personnages, en interaction sociale, en conflit avec d'autres, pour les faire comparaître devant un assemblément (un public) qu'il va constituer en assemblée.

Chez les Grecs, le théâtre représente le devenir citoyen en montrant que le Bien véritable n'est jamais individuel mais qu'il est tributaire de l'existence de l'autre. À sa manière, et sur un mode différent des rassemblements de l'Agora, le théâtre compose le public de spectateurs-citoyens en assemblée. Tel qu'il naît à Athènes, au v<sup>e</sup> siècle av. J.-C., le théâtre a pour fonction de présenter en quelque sorte la cité à elle-même. De représenter la souveraineté du peuple comme fait politique. C'est à l'Assemblée du peuple, en effet, qu'appartiennent les décisions politiques, sans que celles-ci aient à subir l'influence de l'Aéropage. C'est ce que montrent les tragédies d'Eschyle et les comédies Aristophane.

Les Athéniens, répétons-le, ont assisté aux tragédies en citoyens autant qu'en spectateurs. À la question : quoi de la *polis*? La réponse que donnent les Athéniens à la fin du vi<sup>e</sup> et au v<sup>e</sup> siècle est que la cité n'est pas autre chose que ses citoyens tous ensemble. Aussi la tragédie fait-elle appel à l'expérience que le public a des assemblées et des tribunaux. Avec la tragédie,

---

4. Rappelons qu'au v<sup>e</sup> siècle av. J.-C., et plus tard chez Platon, tout en continuant à exprimer une réalité intérieure, la *mimèsis* désigne principalement, en référence aux arts visuels, la représentation, l'imitation du monde extérieur. Chez Platon le problème ne concerne plus, comme dans le cas de la *mimèsis* théâtrale, la confusion entre l'acteur et l'auteur, le personnage et l'acteur, mais l'identité de l'objet, c'est-à-dire la relation de l'image (*eidôlon*) à son modèle.

Athènes va débattre devant la Grèce entière des problèmes nés de son action, de son vécu, de son expérience autrement dit des bouleversements politiques et sociaux inouïs qui ont conduit à la démocratie. La tragédie rejoue sur le mode du mythe les événements qui concernent et préoccupent les citoyens. Dans la tragédie se rencontrent la pensée traditionnelle mythique et la nouvelle rationalité, la culture populaire et la culture des élites, le religieux et le juridico-politique. On peut songer à Heidegger reprenant la formule de Hegel pour définir la tragédie – « C'est la lutte des nouveaux dieux contre les anciens ». La tragédie, a écrit justement Philippe Lacoue-Labarthe, est le drame du théologico-politique. Elle a notamment pour fonction de replacer sans cesse le nouveau dans l'ancien pour tenter de représenter, pour l'interroger, la décision politique – par exemple, la décision prise par Créon dans *Antigone* était-elle juste ou injuste, bonne ou néfaste pour la cité? Les spectateurs citoyens, en assistant au spectacle dans le théâtre de Dionysos à Athènes, étaient invités à réfléchir à tous les aspects impliqués par une décision à prendre intéressant la cité.

Suspendre, écarter la politique du théâtre est de l'ordre de l'impossible en ceci que le théâtre pose toujours la question du rassemblement des êtres parlants, la question du bon ou du mauvais rassemblement. Sur scène et dans la salle. Quelle est la place du public, en effet? Quel rapport scène-salle, acteurs-spectateurs? Quelle adresse? Le théâtre est, par définition pourrait-on dire, occupé à *traiter* le public. Comme hôte ou comme intrus<sup>5</sup>, comme juge ultime auquel l'œuvre doit se soumettre. On peut songer à la division du public voulu par Brecht, à l'image du public des réunions sportives...

Bref, les réflexions sur le théâtre et la littérature ici rassemblés essaient d'évaluer – par-delà les thèmes et les conceptions qui se chevauchent et se succèdent, malgré les impasses et les changements d'orientations –, les multiples chemins qui

---

5. L'artiste convaincu de sa génialité, acharné à faire « œuvre » se fiche le plus souvent de la réception de son travail par le public.



conduisent la littérature au théâtre et le théâtre à la littérature. À l'heure où le théâtre, dans le sillage d'Antonin Artaud, semble, en quelque sorte, s'être réinventé à côté, sinon loin du texte, et où toute l'entreprise critique consacrée au théâtre consiste désormais à « racheter » le texte (lorsque celui-ci est encore porté sur la scène) par sa représentation, sa mise en scène, je soutiens, dans ce recueil, que l'idée du théâtre c'est la littérature, et cela depuis Racine, et sur un autre mode à un siècle de distance, depuis les Romantiques d'Iéna, et que la voix du théâtre a toujours résonné dans la littérature.