

1 – Septembre 2009

DOSSIER

« Existe-t-il un théâtre européen ? »

---

**Des théâtres pour penser l'Europe : réflexions à partir de *Livraison et délivrance* de Denis Guénoun**

**Par Aline WIAME**

**(Aspirante FRS-FNRS en philosophie,**

**Université Libre de Bruxelles)**

S'interroger sur des « théâtres européens », c'est, bien sûr, explorer les pratiques dramaturgiques qui se sont inventées et s'inventent encore sur le territoire dit européen, ce qui les relie et ce qui les disjoints. C'est explorer la manière dont elles s'approprient l'histoire et le présent, la manière dont elles les font nôtres ou non, et la nature de ce « nôtre », de ce « nous » européen sans cesse en construction, et bien difficile à cerner. Mais pourquoi choisir ce biais, le théâtre (1), pour appréhender cette idée complexe qu'est l'Europe – complexe car désignant, aujourd'hui, des réalités et des fantasmes territoriaux, économiques, politiques, administratifs et identitaires multiples ?

On rejettera d'emblée l'idée que le rapprochement entre théâtre et Europe, ou plutôt construction européenne pour ce qui nous concerne à l'heure actuelle, est purement contingent – il faudrait bien s'interroger sur le théâtre européen, comme on réfléchit à une agriculture européenne, une juridiction européenne, un marché européen. Non : il n'existe aucune nécessité à vouloir « harmoniser » les théâtres européens (que du contraire !), à vouloir en faire une pièce de la vaste machine qui, de Lisbonne Dublin et de Paris à Prague, régule la circulation des biens et des personnes. Si la question des théâtres européens doit avoir une pertinence conceptuelle, cela nécessite alors de penser le rapport qui existerait entre théâtre et construction européenne, la manière dont la pensée peut s'emparer du

théâtre pour réfléchir la construction européenne (et inversement), afin de dégager des potentialités peu explorées, voire inexplorées.

### **Théâtre, politique, philosophie**

Le dernier ouvrage de Denis Guénoun, *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie* (2), peut nous aider à articuler ces notions. L'auteur, professeur à l'Université Paris-Sorbonne, est à la fois philosophe (politique notamment), théoricien du théâtre, acteur et auteur dramatique. Il écrit, en préface, avoir toujours disjoint, d'un point de vue éditorial, ses réflexions sur le théâtre de celles plus directement philosophiques. Or, nous dit-il, il lui est apparu que le principal attrait de *Livraison et délivrance* était, justement, de rassembler ces deux types d'objets d'investigation.

D'abord, parce que le théâtre constituerait une « phénoménologie politique », en cela qu'il « travaille à la mise en rapport de la question métaphysique de la présence avec la question civique de l'assemblée (3) ». La caractéristique première du théâtre est qu'il convoque une assemblée, réellement présente, à vif, dans un espace commun. Cela ne suffit pas évidemment à le singulariser, le théâtre n'ayant pas le monopole de l'assemblée : ce qui constitue le théâtre en tant que théâtre, ce ne sont pas ses contenus, mais bien la manière dont il se désigne, et désigne ses contenus. Aucun contenu ne relève en propre du théâtre : ni drame, ni scénario, ni délibération, ni pensée ou discours. Mais le théâtre, en s'emparant de ces genres, se singularise en cela qu'il se montre en tant que théâtre, en tant qu'il désigne la façon dont ces contenus deviennent théâtre, à travers une mise en scène, un jeu d'acteur (4). « *Le théâtre fait toujours théâtre de la monstration elle-même* (5) », de la présence. Pour reprendre la formule de Denis Guénoun, quand l'acteur désigne la lune, le spectateur regarde le doigt, non parce qu'il ne s'intéresse pas à la lune, mais parce qu'il veut regarder la lune à travers le corps du geste de l'acteur. Première raison de penser ensemble théâtre et philosophie, donc : le théâtre remet chaque soir en jeu la conjonction problématique du phénomène de la présence, de la monstration d'une part, et de la constitution civique de l'assemblée d'autre part. En se détournant de plus en plus de la représentation du drame pour explorer les seuls effets de la présence des corps et des mots sur scène devant l'assemblée qui s'éprouve face à lui, le théâtre contemporain deviendrait acte politique par excellence (6).

Ensuite – seconde raison de penser ensemble théâtre et philosophie – : de nombreux philosophes du vingtième siècle ont eu recours au théâtre, ou du moins au lexique théâtral

(mais ce n'est jamais anodin). De la considération positive de Debord pour Brecht à la « dramatisation des idées » élaborée par Deleuze dans *Différence et répétition*, des *Deux cents mille situations dramatiques* de Souriau au concept sartrien de « situation » largement contaminé par le modèle dramatique en passant par la centralité de la notion de « drame » dans la *Critique des fondements de la psychologie* de Politzer, il ne fait pas de doute que le théâtre joue un rôle dans l'élaboration de la pensée philosophique (française tout au moins, Denis Guénoun restant silencieux au sujet des autres traditions philosophiques (7)). Denis Guénoun analyse, à la suite de ce constat imparable, la manière dont le théâtre a à la fois contraint et aidé la philosophie du vingtième siècle à repenser l'action (qui ne résulte plus de la volonté d'un sujet fondateur mais est inspirée d'une certaine passivité, telle celle de l'acteur « agissant » un texte et des situations qui ne viennent pas de lui) et l'a accompagné, par son histoire, à opérer un tournant depuis un paradigme du drame (de la représentation, donc) à un paradigme de la scène (de la présentation singulière des corps et des mots sur scène, sans recourir forcément ou prioritairement à la médiation d'un drame).

Et Denis Guénoun de conclure sa préface sur la nécessité qui lui est apparue d'entrecroiser ces deux fils – celui du théâtre et celui de la philosophie – en réunissant dans le même ouvrage des textes de philosophie et d'autres consacrés au théâtre. Cette réunion n'est pas fusion, *Livraison et délivrance* se constitue de deux parties bien distinctes : « I. Théâtre » ; « II. Politique et Philosophie », chacune réunissant divers interventions et articles produits par l'auteur entre, *grosso modo*, 1990 et aujourd'hui. L'invite est trop belle pour ne pas y céder : cherchons les motifs qui se répètent, les idées qui se trament entre les textes constitutifs de deux sections et, dans le cas qui nous occupe, entre les articles consacrés à l'Europe et ceux consacrés au théâtre.

### **L'Europe comme processus d'universalisation**

La deuxième partie de *Livraison et délivrance* comporte trois textes directement consacrés à l'Europe (« Les deux faces de l'Euro », « L'Europe et son idée », « L'Europe et l'infini »), tandis que la plupart des autres textes présentent des concepts intervenant dans les analyses relatives à L'Europe (processus de démocratisation, Empires et Etats-Nations, universalité et particularismes). Ce qui marque d'emblée dans la conception européenne Denis Guénounienne, c'est un refus de penser l'Europe en termes identitaires, stables, établis. Si la construction européenne a un sens pour la pensée, c'est justement parce qu'elle est un processus, en devenir, riche de possibilités que des définitions essentialistes ne pourraient que proscrire. Prenant appui sur la « conférence de Vienne » de Husserl, Denis Guénoun

propose de penser l'Europe comme le lieu où s'invente une téléologie de l'infini, un mouvement d'autoproduction de l'universel (8). Mouvement ouvert, processuel, qui ne peut se réduire à l'addition de quelques variables identitaires :

« Le contenu positif de la culture qui s'est élaboré dans ce que nous appelons "Europe" ne consiste en rien d'autre qu'en la détermination, le croisement, l'exploration du plus général et du plus partagé : unité intelligible du monde naturel, conditionnement commun des êtres humains. Cette approche n'est pas un contenu initial, mais un processus d'expansion continu : l'universel se gagne en pensée comme en pratique, par une extension à de nouveaux espaces physiques, et par un transfert à de nouveaux domaines de sens – dans les sciences, les arts, l'invention des normes (9). »

L'universel est donc, toujours, universalisation en cours, dont les limites ne se pensent pas en termes de territoire ou de spécificité culturelle mais en termes de normes de droit afin que soit garanti, justement, un accès à l'universel (libertés civiles, droits humains). Mais à l'heure actuelle, l'Europe comme patrie de l'universel manque la singularité de son objet, prise dans un confinement caractérisé par deux raisons profondément imbriquées : sa circonscription en termes de continent et de territoire, étrangère à la pensée de l'universel comme potentialité d'ouverture à l'infini, d'une part, et, conjointement, un refus d'assumer ce mouvement universel (particulièrement criant dans les crispations face à l'Islam), qui conduit à re-territorialiser l'idée d'Europe. De la sorte, « *le mot Europe exprime à la fois, et de façon indissociable, le mouvement d'universel et son arrêt, l'expansion et sa crise, l'infinité potentielle et sa constriction* (10) ». Pourtant, l'Europe se doit de relancer son potentiel d'universalisation, car elle est l'entité qui le porte le plus avant à ce jour, les traités internationaux ne présentant l'universel que comme schème régulateur des rapports entre nations particulières, et le mondialisme états-unien étant indéfectiblement adossé aux USA en tant que nation.

On n'affirmera pas que l'Europe, pour susciter la passion du peuple qui lui manque tant, ait besoin de mythes, d'images pleines et gratifiantes assurant l'identification. Au contraire, c'est en assumant totalement sa prétention à l'universel que l'Europe peut relancer la passion : « *On ne verra pas beaucoup de jeunes gens d'Europe occuper la rue pour s'enflammer de leur affirmation d'un nous, Européens. [...] Mais en revanche, il n'est pas impossible que la passion se lève, dès qu'il s'agit de se proclamer en tant qu'humains – voire, à certains égards, en tant que vivants – solidaires de toute personne ou de toute communauté en tant qu'humaine, sans réserve* (11) ». Ainsi, dépasser les schèmes identificatoires de la Nation, de l'ethnie, de la langue ou de la religion est tout sauf un pis-aller. C'est l'occasion de relancer la passion de l'universel qui ne cesse de hanter l'Histoire, et à laquelle la puissance ne fait pas défaut : « *La révolution française s'est affirmée sur un thème universaliste. Elle n'a pas manqué de vigueur* (12). »

L'articulation entre passion, peuple et universel, la dimension d'émancipation radicale qui sous-tend la prétention à l'universel sont centrales, on ne tardera pas à le voir, pour penser l'articulation entre théâtre et Europe dans la réflexion de Denis Guénoun. Mais avant cela, il nous faut nous arrêter sur le rapport entre Europe et dramatisation, rapport que Denis Guénoun effectue explicitement dans « L'Europe et l'infini », texte de son projet pour une direction de programme au Collège international de Philosophie soumis en 2003.

### **Une Europe (dé)dramatisée**

Poser que l'Europe se caractérise par sa vocation à l'universel, c'est ouvrir cette dernière à l'infini. Or, l'infini – comme l'ont montré les ouvrages de Lévinas –, en tant qu'ouverture au dehors, à l'étranger, excède le sujet, lui fait expérimenter son in-finitude, ce qui signifie, dans le cas de l'Europe, que l'idée d'infini comme *telos* éthico-politique force ses barrages et ses attaches identitaires. Afin de pousser encore la réflexion quant à l'exigence d'in-finitude qui oriente l'idée d'Europe, Denis Guénoun fait appel à l'autre champ de travail qui l'occupe : celui du théâtre, avec le concept de dramatisation. L'Europe, à partir de la Renaissance, a donné jour à la conception du drame moderne, drame à travers lequel, nous dit Szondi cité par Denis Guénoun, « *l'homme venu à la conscience de lui-même au moment de la désintégration de la vision médiévale du monde [a eu] l'audace spirituelle de construire la substance de l'œuvre, dans laquelle il voulait se saisir et se refléter, par la seule reproduction des relations interhumaines (13)* ». Dans sa *Théorie du drame moderne*, Szondi définit en effet l'originalité du drame par le fait qu'il prétend représenter la totalité de l'expérience humaine en se concentrant sur les seules relations interhumaines à travers le dialogue, sur le mode du face à face en tant que confrontation ou conflit (14). Mais quelle est cette relation dialogique interhumaine qui spécifie le dramatique ? Pour Denis Guénoun, reprenant les conclusions d'une étude de Claire Nancy consacrée au sens du terme *drama* en grec ancien, « *on approche l'essence de l'action dramatique en la déterminant comme décision (15)* ». La raison européenne, qui s'affiche comme raison dramatique depuis la Renaissance, serait donc la raison décisionniste (le conditionnel est ici de rigueur, puisque Denis Guénoun expose une hypothèse à vérifier : « L'Europe et l'infini » constitue, on le rappelle, un projet de programme de recherche). Dans la perspective d'examiner à quoi s'expose l'Europe en s'ouvrant à son in-finitude, il nous incomberait alors d'opérer une critique de cette raison décisionniste : « *De même que, pour Szondi, l'histoire du drame est en vérité celle de sa crise, l'histoire de la pensée européenne du sujet de la décision est à produire comme détronement et déposition de la décision en tant qu'instance fondatrice du sujet (16)*. » Une telle critique du décisionnisme amènerait – dans une lignée lévinassienne et

jonassienne – à mettre l'ontologie en défaut face à l'infini de l'exigence éthique, à penser l'infini non comme réserve (la nature comme réservoir incessamment mis à sac par le développement technique) mais comme ouverture. Le sujet n'est pas face au monde, il est dans le monde, qui borne son appétit de développement technique infini mais qui l'invite à une ouverture éthique au dehors qui le constitue. C'est bien là la vocation de l'Europe exposée à l'universel : renoncer au décisionnisme qui pose nos sociétés en maîtresses dominatrices de ce qui leur est étranger, pour opérer une conversion de notre rapport à l'infini, et en faire le moteur de notre ouverture à l'universel.

Le détour par le drame opéré par Denis Guénoun dans son argumentation, pour le reste purement philosophique, n'est en rien, ici, simplement analogique. Il s'agit bien plutôt de mettre au jour le nouage entre idée européenne et raison dramatique : c'est le drame qui est constitutif de la manière dont l'Europe se représente à elle-même. Et c'est le drame, en tant qu'il est en crise (et qu'il est toujours structurellement en crise, ajouterait Szondi), qui nous pousse à élaborer des formes nouvelles de raison, moins dramatiques, moins décisionnistes. Si Denis Guénoun – dans « L'Europe et l'infini » tout au moins – poursuit son argumentation à l'aide de références philosophiques (Lévinas et Jonas), il n'est donc pas absurde de supposer que les pratiques scéniques qui se sont inventées au théâtre depuis la crise du drame ont aussi quelque chose à nous dire de ce retournement de la raison, et de son rapport aux idées d'Europe et d'universel. C'est à cet exercice que l'on va s'essayer maintenant, à l'aide des textes que Denis Guénoun consacre au théâtre dans la première partie de *Livraison et délivrance*.

### **Théâtres divisés, crise du drame et crise européenne : des outils communs ?**

Dans la droite ligne de ce qui vient d'être dit, on notera tout d'abord que le schème de l'acteur – à la fois conceptuel et pleinement scénique –, sur lequel Denis Guénoun a beaucoup travaillé (17), permet justement de penser cette destitution de l'action souveraine. Comme on l'a déjà mentionné plus haut, le recours des philosophes au théâtre – à travers, notamment, le concept de situation et ses dimensions dramatiques – les a amenés à réviser leur vision de l'action, et de l'agent qui est tout entier dans son action (« l'agent », au vingtième siècle, remplace le « sujet », notion soupçonnée de renfermer un soubassement métaphysique, « *une supposition préalable ou sous-jacente à ce qui a lieu, à ce qui se produit effectivement* » (18) ). Avec le modèle de l'agent entièrement présent à son action, l'être est pensé en acte, le sujet n'étant, au mieux, qu'un effet de l'action. Si le drame tel que défini par Aristote dans la *Poétique* fournit un cadre conceptuel cohérent à cette pensée de l'action (le

drame étant une représentation d'action, les caractères ne se dévoilant que dans l'action), tout se complique lorsque la philosophie entend intégrer à ce schème dramatique la fonction de l'acteur. Car l'acteur agit et n'agit pas en même temps : il joue, il fait sans faire. Plutôt que d'agir directement l'action, il la montre au public, il la présente. « *Et la présentation est un mode d'agir très spécifique : dont toute la conséquence est la visibilité, ou l'audibilité, le devenir-sensible et intelligible, la venue au devant, l'offre, le don* (19). » Et Denis Guénoun d'ajouter que penser l'action en fonction de l'acteur amène ainsi à prendre en compte sa dimension de devenir-présent, infléchissant ainsi depuis plusieurs décennies les théories de l'action, désormais traversées par une force d'inaction, de passion, d'altération irréductible. Si ce constat vaut, dans le texte de Denis Guénoun, pour les interactions entre philosophie et théorie, il ne fait pas de doute qu'il peut s'appliquer à cette volonté de réinventer la rationalité européenne basée sur l'action souveraine et le décisionnisme. Le nouage qu'opère Denis Guénoun entre invention du drame et rationalité européenne peut se dénouer, ou se renouer autrement, à la lumière des pratiques scéniques qu'acteurs et praticiens du théâtre inventent, aujourd'hui, contre ou tout contre le drame. Indubitablement pertinent et fécond au niveau théorique, l'entretien entre philosophie et théâtre touche directement à l'Europe et à la rationalité qu'elle met en place, en tout cas lorsque cet entretien en vient à concerner l'action, et donc la manière dont nous nous rapportons au monde qui nous entoure, que le théâtre ne cesse d'interroger.

Mais la manière dont la pensée de Denis Guénoun s'empare des thèmes du théâtre et de l'Europe conjointement ne s'articule pas seulement autour des thèmes de l'action et de la rationalité : elle concerne aussi, et surtout, le devenir des peuples et leur émancipation. C'est à ces questions qu'était consacrée l'intervention de Denis Guénoun à une journée de réflexion initiée par Bernard Stiegler et intitulée « Le théâtre, le peuple, la passion (20) ». L'intervention de Denis Guénoun démarre – et s'axe – sur un constat tellement évident qu'il ne peut être que bon de le rappeler : ce que nous appelons théâtre ne va pas de soi, et regroupe une multitude de manifestations très diverses. Les Grecs qui, ne cessons-nous de répéter, ont inventé le théâtre, ne disposait d'aucun vocable pour désigner ce que nous appelons par ce terme : il y avait la tragédie, et la comédie. Lorsque le mot « *theatrôn* » était employé, il ne désignait pas ces genres : il se référait à l'espace du public, du peuple qui regarde. Le *drama* permettait cependant aux Grecs de désigner ce qu'il y a de commun à la tragédie et à la comédie, mais Denis Guénoun – s'appuyant sur l'étude de Claire Nancy (21) déjà évoquée plus haut – insiste sur la différence incompressible entre le « drame » et ce que nous nommons aujourd'hui « théâtre » : cette différence, c'est la scène. Aujourd'hui, lorsque nous parlons de « théâtre » pour désigner un ensemble d'activités artistiques unifiées – unification en partie contestable mais dominante, depuis le dix-huitième siècle et

l'avènement du régime esthétique des beaux-arts –, nous visons d'abord le fait scénique, ce qui s'invente sur une scène (22). Cette unification de l'activité théâtrale autour de la scène engendre, pour notre réalité présente, une scission entre deux types de pratiques, deux types de peuples théâtraux : celui de la scène, et celui de la salle (le « *peuple des fauteuils* » (23), pour reprendre le tour de Denis Guénoun). Entre ces deux peuples, le fossé se creuse et s'accroît.

Pour comprendre ce qui se joue au niveau du peuple, des peuples qui occupent nos théâtres, il faut d'abord relever l'ambiguïté qui frappe cette notion de deux acceptations distinctes (qui ne manqueront pas de nous parler immédiatement, aussi, eu égard au « peuple européen ») : on peut définir un peuple de manière substantielle, en le pensant comme *ethnos* fait d'un tissu commun ; mais le peuple peut aussi se définir activement, en s'auto-constituant en Assemblée, ce qui n'est possible que dans le soulèvement (en reprenant la narration de Michelet de la Révolution française, Denis Guénoun montre que le soulèvement révolutionnaire est l'ensemble des opérations par lesquelles un peuple se produit en auto-affirmant son être ensemble insurrectionnel réuni en assemblée). Si le théâtre a quelque chose à voir avec le peuple, c'est bien évidemment avec cette seconde manière d'appréhender le peuple en tant qu'il s'auto-constitue. Le cas du « théâtre grec » l'illustre bien : c'était l'assemblée des spectateurs qui convoquait les acteurs pour faire peuple. Or, au théâtre aujourd'hui, il ne fait pas de doute que le peuple de la scène, le peuple des acteurs, s'autoproduit, se soulève, en acte, pour venir à la scène. Mais le peuple des fauteuils, lui, manque. Pas forcément en nombre, pas toujours du moins, mais bien en acte. La possibilité du soulèvement semble bloquée pour qui prend place dans la salle en position de spectateur.

On en vient ici au dernier terme qui oriente l'intervention de Denis Guénoun : la passion. Car comme on l'a déjà vu, les acteurs sur scène n'agissent pas, en tout cas n'agissent pas selon le modèle qui régule notre vie quotidienne, selon le modèle de l'action souveraine. Reprenant une affirmation de Sartre dans *Un théâtre de situations*, Denis Guénoun pose que, dès que les acteurs jouent, « *l'action cède la place à la passion* (24) ». Présentation de l'action (différant donc de l'action pure et simple), le théâtre prend place entre les mailles de l'action, dans l'écart entre l'agent et son acte, dans l'indécision de l'agir. Et c'est là que se creuse une niche où « *s'opère un creusement de l'intériorité, comme espace de l'affect, comme lieu du passionnel* (25) ». Cette irruption de la passion ne peut se penser qu'avec l'apparition historique sur scène de l'acteur en tant que tel, qui n'est plus le simple déclamateur d'un texte mais qui désagit, qui n'est plus le sujet souverain de son action. C'est de cela, de ce soulèvement de la passion, que manque la salle, et pas seulement d'action. Et c'est ce manque, qui creuse l'écart entre scène et salle, qui détermine aujourd'hui la division cachée

au sein de ce que nous appelons théâtre, qui en constitue même sans doute la détermination la plus actuelle. Face à cela, il nous incombe, termine Denis Guénoun, de creuser cette division : « *poursuivre l'émancipation de la scène, si salutaire – mais aussi, ce n'est pas le plus simple, ne pas manquer d'œuvrer au soulèvement de la salle* (26) ».

Dans *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Denis Guénoun envisage des pistes susceptibles d'œuvrer à ce soulèvement de la salle (envisager la gratuité des représentations publiques, ouvrir les scènes aux non-professionnels, ménager dans l'horaire quotidien de chaque acteur un temps conséquent pour la transmission de sa pratique (27)). Mais ce qui retiendra plutôt notre attention ici, c'est la manière dont Denis Guénoun articule la question du théâtre, et des lignes de partage qui le traversent avec celle du peuple et de son autoconstitution dans le soulèvement. Car cette insistance du peuple qui manque est tout entière celle qui interroge, autrement mais non sans similitudes, la construction européenne. Le théâtre nous montre comment un peuple (celui des acteurs en l'occurrence) peut s'auto-constituer, et comment cette auto-constitution implique une déprise face à l'action, faisant place à la passion du soulèvement, sans cesse à relancer. Il nous montre aussi, dans l'état actuel des choses, comment cette passion peut venir à manquer, égarée dans des divisions, des scissions entre capacités d'agir et de sentir. S'il est donc indéniable que l'activité théâtrale offre des schèmes de pensée au théoricien qui se pencherait sur l'étrange notion de « peuple européen », remarquons, outre ces rapprochements par similitudes structurelles, un fait qui ne peut que retenir l'attention face au processus d'universalisation que l'Europe aurait pour tâche de porter : lorsque Denis Guénoun évoque les rapports entre peuple, théâtre et passion, il ne fait jamais allusion à une particularité de contenu, à un élément donné de reconnaissance dans lequel le peuple s'identifierait. Le mouvement d'autoconstitution du peuple ne peut avoir lieu que dans son mouvement même, avant tout autre donnée matérielle ou spirituelle qui l'unifierait. C'est le peuple qui se fait peuple, les particularités et éléments identificatoires ne viennent qu'ensuite. Finalement, peut-être est-ce cela la seule caractéristique importante qui traverse ce qui s'invente sur les scènes européennes : non pas se construire une histoire ou une identité commune, mais chercher à retrouver le souffle de la passion, le souffle du soulèvement qui, lorsqu'il se lève, n'est attaché à aucun *ethnos*, mais porte en lui l'aspiration à l'universel.

### **Choisir l'hétérogène pour affirmer l'émancipation**

Les idées développées par Denis Guénoun au fil des interventions recensées dans *Livraison et délivrance* indiquent bien de possibles modes de liaisons entre activité théâtrale et activité

théorique, invitant à en chercher d'autres, à creuser ce paradigme de la scène qui insiste dans la philosophie contemporaine. Plus particulièrement, il souligne l'importance de s'efforcer de penser ensemble théâtre et construction européenne, non pas en raison d'analogies structurelles mais parce que ces deux domaines sont travaillés par une même question, à la fois intemporelle et éminemment actuelle : celle du peuple, absent ou en soulèvement. Si, comme on vient de le voir, la manière dont le théâtre aiguillonne la pensée à ce sujet ne passe pas d'abord par des traits identitaires définis, cela n'exclut pas, au contraire, de se pencher sur la singularité des œuvres produites, aux quatre coins de l'Europe. Chaque pièce, chaque mise en scène dresse selon son ancrage local et international une cartographie des liens, points de rupture et tensions entre l'individu, la communauté, le peuple et son au-delà, entre le particulier et l'universel, l'intime et le communicable, les différentes strates de l'identité et ce qui échappe à l'identitaire. Si, par exemple, le théâtre contemporain interroge fréquemment le communisme, cela ne relève sans doute pas seulement d'une volonté de contester le fonctionnement capitaliste de nos sociétés, mais aussi d'un désir d'explorer une pensée et une politique qui aspirent – de façon utopique – à un idéal d'universalité, avec ses élans idéaux, sa convocation du peuple, ses obstacles internes et externes, son ancrage historique et géographique, ses échecs, ses espoirs (la manière dont Heiner Müller interroge les dérives du communisme soviétique tout en refusant le mode d'organisation capitaliste et la société de consommation occidentale est, à cet égard, particulièrement intéressante). Mille fois sur le métier remettez votre ouvrage, mille fois face à un événement théâtral cherchez ce qui se soulève, où en est le peuple, sur scène et dans la salle ; cherchez ce qui manque, cherchez ce qui unit et désunit, et qui donne à penser.

L'idée que le théâtre puisse concerner la réflexion sur la construction européenne n'a pu émerger qu'en reconnaissant les divisions internes (scène/drame, scène/salle dans la typologie de Denis Guénoun), les pratiques hétérogènes que recouvre ce que nous appelons « théâtre ». Peut-être est-ce cette non-coïncidence à soi, cette ouverture à ce qui diffère qui fait du théâtre un sujet et objet de pensée si interpelant. Et ce n'est sans doute pas un hasard si la plupart des théoriciens actuels du théâtre le définissent non pas en fonction d'une essence, mais d'une hétérogénéité sans cesse réaffirmée : Jean-Pierre Sarrazac diagnostique dans l'écriture théâtrale d'aujourd'hui un devenir rhapsodique, un travail d'hybridation toujours renouvelé entre épique et dramatique (28) ; Hans-Thies Lehmann conçoit le théâtre postdramatique comme combinaison non hiérarchisée de toutes sortes de pratiques scéniques (performance, chant, jeux, vidéos, théâtre d'objets, etc.) (29). Quant à Jacques Rancière, il nous invite, dans *Le spectateur émancipé*, à faire sortir le théâtre de sa tour d'ivoire pour « le remettre sur un pied d'égalité avec la narration d'une histoire, la lecture d'un livre ou le regard posé sur une image (30) ». Suivant cette invitation, le théâtre serait le

lieu d'une rencontre de toute une série de performances hétérogènes – jeu, narration, composition d'images, etc. – se traduisant les unes dans les autres. Chaque performer est alors aussi un spectateur qui tente de lier les pratiques qu'il connaît, ce qu'il sait, avec ce qu'il ignore. Le travail du spectateur qui observe est identique à celui du performer : il traduit les performances selon ses propres compétences, examine ce qu'elles pourraient produire dans un contexte nouveau. Bref, le travail du théâtre se situerait à la pointe qui sépare le savoir de l'ignorance de chacun. Il en va, comme l'indique le titre de l'ouvrage de Jacques Rancière, de l'émancipation du spectateur, de la reconnaissance du fait que chacun est, tout au long de sa vie, à la fois acteur et spectateur de pratiques qu'il maîtrise ou non, et qu'il va traduire selon son expérience singulière. Nos scènes sont alors à concevoir comme des lieux de passages, de traductions de diverses pratiques et expériences où peuple de la scène et peuple des fauteuils regardent, inventent et traduisent tour à tour.

Le théâtre comme scène de la traduction d'expériences hétérogènes en vue de l'émancipation des spectateurs que nous sommes tous : voilà un paradigme qui ne peut que nourrir les efforts pour penser un peuple européen en devenir.

#### NOTES :

(1) On utilisera, dans la suite du texte, le terme de « théâtre » au singulier par commodité. Mais il s'agira de garder à l'esprit que ce singulier désigne une multitude de pratiques, de traditions, de façons d'investir la scène.

(2) Denis Guénoun, *Livraison et délivrance. Théâtre, politique, philosophie*, Paris : Belin, 2009.

(3) *Ibid.*, p. 17.

(4) Cette façon d'envisager la spécificité du théâtre était déjà celle adoptée par l'auteur dans le chapitre V de l'ouvrage *Le théâtre est-il nécessaire ?*, qui avançait, entre autres, que puisque le cinéma et autres technologies de l'image assument aujourd'hui les fonctions de représenter une fiction cohérente et de pourvoir au besoin d'identification des spectateurs, le théâtre serait entré dans l'ère du jeu : on n'y va plus pour s'absorber dans une histoire, mais pour voir comment font ces acteurs-ci, sur cette scène-ci, pour représenter une histoire déterminée. (Cfr. Denis Guénoun, *Le théâtre est-il nécessaire*, Belfort : Circé, 2002, p. 143 sq.).

(5) Denis Guénoun, *Livraison et délivrance*, p. 17.

(6) Cette conception de l'acte politique du théâtre contemporain, reprise telle quelle ici parce qu'elle fait sens dans l'élaboration de la pensée de Denis Guénoun, doit cependant être discutée. Dans *Le spectateur émancipé*, Jacques Rancière critique notamment la puissance communautaire octroyée trop facilement par la théorie au public de théâtre (le choix du terme d'« assemblée » par Denis Guénoun dénote d'ailleurs bien ce parti-pris). Plutôt que de postuler une essence communautaire du théâtre, il est urgent de reconnaître, pour Jacques Rancière, que chaque

spectateur trace un chemin de sens unique face à la performance qui lui est présentée, et que l'activité individuelle du spectateur ne rompt pas drastiquement avec le régime de son expérience quotidienne : nous sommes tous, à chaque moment de notre vie, des spectateurs donnant sens à ce que nous voyons en fonction de nos expériences singulières. (Cfr. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris : La Fabrique, 2008, p. 22 sq.).

(7) Le même constat pourrait être appliqué sans réticence aux courants philosophiques anglophones et germanophones, avec par exemple parmi de nombreux autres les nombreux essais philosophiques anglo-saxons inspirés des œuvres de Shakespeare, ou l'intérêt marqué de Walter Benjamin pour Brecht.

(8) Comme le relève Denis Guénoun, un tel mouvement a d'abord été théorisé par Kant dans *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique*.

(9) Denis Guénoun, « L'Europe et son idée », dans *Livraison et délivrance*, p. 311.

(10) Denis Guénoun, « L'Europe et l'infini », dans *Livraison et délivrance*, p. 320.

(11) Denis Guénoun, « L'Europe et son idée », p. 317.

(12) *Ibid.*, p. 318 ; en évoquant le « thème universaliste » de la révolution française, Denis Guénoun fait allusion à la Déclaration des droits de l'homme, qui ne contenait pas les mots « France » ou « Français ».

(13) Denis Guénoun, « L'Europe et l'infini », p. 324.

(14) Cette définition du drame selon Szondi est donnée par Denis Guénoun à ses étudiants de Master dans ses notes de cours publiées en première partie de *Livraison et délivrance* (« Cours du 20 décembre 2006 », p. 139). On notera que cette approche distingue nettement le drame d'autres modes d'expression artistique visant à représenter la totalité de l'expérience : là où le cinéma peut se concentrer sur des paysages, des ambiances, des objets, le drame trouve son essence dans la relation interpersonnelle et dialogique, seul moteur de l'action.

(15) Denis Guénoun, « L'Europe et l'infini », p. 324 ; souligné par l'auteur.

(16) *Ibid.*, p. 324-325.

(17) Voir notamment son ouvrage précédent : Denis Guénoun, *Actions et acteurs*, Paris : Belin, 2005.

(18) Denis Guénoun, *Livraison et délivrance*, p. 27

(19) *Ibid.*, p. 29.

(20) La journée « Le théâtre, le peuple, la passion » a eu lieu le 12 novembre 2005 dans le cadre du Festival *Mettre en scène* et était organisée par le Théâtre national de Bretagne – Rennes. Les principales interventions sont compilées dans Bernard Stiegler, Jean-Christophe Bailly, Denis Guénoun, *Le théâtre, le peuple, la passion*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs, 2006. La communication de Denis Guénoun est reprise (et très légèrement modifiée) dans *Livraison et délivrance*.

(21) Claire Nancy, « La raison dramatique », dans *Po&sie* 99, Paris : Belin, 2002.

(22) Denis Guénoun s'appuie sur Walter Benjamin qui remarquait dans « Qu'est-ce que le théâtre épique ? » que le théâtre actuel se définit par l'élément scénique, alors que le drame est en crise. On notera, concernant la distinction entre drame et scène, que nous sommes héritiers d'une lourde tradition – certes profondément malmenée aujourd'hui –, puisque Aristote déclarait dans sa *Poétique* que « le spectacle, bien que de nature à séduire le public, est tout ce qu'il y a d'étranger à l'art et de moins propre à la poésie ; car le pouvoir de la tragédie subsiste même sans concours ni acteurs [...]. » (*Poétique*, 1450b ; cité ici dans la traduction de J. Hardy).

(23) Denis Guénoun, « Théâtre, peuple, passion », dans *Livraison et délivrance*, p. 101.

(24) Jean-Paul Sartre, *Un théâtre de situations*, Paris : Folio, 1992, p. 211 ; cité dans *Ibid.*, p. 104.

(25) *Ibid.*, p. 105.

(26) *Ibid.*, p. 106.

(27) Pour un exposé détaillé des propositions de Denis Guénoun, auxquelles cette courte parenthèse ne rend pas justice, cfr. Denis Guénoun, *Le Théâtre est-il nécessaire ?*, p. 167 sq.

(28) Cfr. Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame*, Belfort : Circé/poche, 1999.

(29) Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* (trad. P. -H. Ledru), Paris : L'Arche, 2002.

(30) Jacques Rancière, *Op. cit.*, p. 28.