

## **Théâtre de crise, crise du théâtre** **Être originel plutôt qu'original**

Alain Enjary

---

Number 110 (1), 2004

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25598ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Enjary, A. (2004). Théâtre de crise, crise du théâtre : être originel plutôt qu'original. *Jeu*, (110), 72–81.

# Théâtre de crise, crise du théâtre

## Être originel plutôt qu'original

**S'**il y a crise générale, il faut d'abord constater que le théâtre la subit aussi, de l'intérieur. En tout cas, en France, en ce moment même, il en traverse une très aiguë, qui a eu pour résultat l'annulation de nombreux festivals, dont celui d'Avignon, pour la première fois en plus de cinquante ans d'existence, alors qu'il avait même surmonté les bouleversements de 1968. Les motifs de cet accès violent sont internes à la France et d'ordre économique, politique, social, mais il y a des causes plus profondes et plus générales : comme la société, le théâtre souffre d'une crise de sens. À Avignon, cette année, sous les graves problèmes conjoncturels, et les luttes immédiatement nécessaires, couvait un désarroi plus difficile à formuler, et qui risque de durer. La réflexion proposée ici, sur les expériences qu'il incomberait au théâtre de mener et de faire partager aujourd'hui, est l'occasion de se questionner sur le sens même de son existence – un peu comme la souffrance et l'angoisse dues aux crises devraient permettre, au moins, qu'on questionne le sens de sa propre vie. Le théâtre expérimental, s'il ne veut pas être expérimental pour être expérimental, c'est-à-dire réduit à un académisme de la nouveauté, soumis à des engouements, des modes, des surenchères et aligné sur un rapport de production-consommation, se fonde forcément sur la conviction que le théâtre en général est, ou peut être encore vivant et nécessaire – et pas seulement pour répondre à un égocentrisme des créateurs –, qu'il a un sens, une fonction. Sans parler de la dévalorisation qu'il subit comme n'importe quelle autre activité aujourd'hui, on peut mettre en regard du contexte actuel certaines de ses fonctions habituellement reconnues.

**LA CATHARSIS** tragique, par exemple, qui se trouve à la source même du théâtre ; elle est censée purger, guérir les hommes des excès de leurs passions, de leurs souffrances, par l'horreur et la pitié. Car le Destin n'est pas tout. Il y a vingt-huit siècles, Homère, qui fournira les sujets du théâtre naissant, faisait dire, au tout début de l'*Odyssée*, à Zeus lui-même, le roi des dieux : « Ah, vraiment ! De quels griefs les hommes ne chargent-ils pas les dieux : à les entendre, c'est de nous que viennent tous leurs malheurs ! Mais c'est par leur propre folie qu'ils sont frappés, au-delà même de leur destin. » Dans le registre de l'horreur et de la pitié, quelle expérience peut tenter le théâtre, qui outrepasserait le spectacle (on peut dire, hélas, le spectacle), présenté par les actualités et magazines du monde entier, d'hommes, de femmes, d'enfants réels, souffrant, mourant réellement, quelquefois même en temps réel ? À ces images, fournies par les crises, et dont l'exploitation participe de la crise, succédera peut-être,

Les Troyennes d'Euripide,  
mises en scène par Alice  
Ronfard (TNM, 1993).  
Photo : Yves Renaud.



sur un même écran, une fiction, montrant d'autres violences aussi terribles, mais fabriquées, cette fois, organisées, dans une savante mise en scène utilisant toutes les ressources techniques, ainsi que les connaissances acquises (ou expérimentées à cette occasion) sur les émotions humaines et la façon de les provoquer. Que reste-t-il au théâtre, au spectacle vivant pour provoquer un choc cathartique ? D'organiser des combats à mort de gladiateurs modernes ? Il arrive, d'ailleurs, qu'il se laisse aller à une violence excessive, sans souci « thérapeutique », par un sentiment d'impuissance désespérée, par négligence, ou par complaisance. Et on peut craindre que les médias transforment de plus en plus notre curiosité en voyeurisme, dans le sens de la morbidité (et dans d'autres, comme l'érotisme), créant, on le sait, une accoutumance, baissant ainsi les seuils de l'horreur et de la pitié.

**LE RÉALISME.** De la même façon, la multiplication des « enquêtes », qui peuvent dégénérer jusqu'à l'organisation de différentes sortes de *reality show*, interroge aussi le théâtre sur les explorations qu'il a pu ou qu'il pourrait encore mener, dans le sens d'une meilleure et nécessaire connaissance de l'homme, par le biais du réalisme psychologique et social, ce qui, bien que cette connaissance soit mise en doute aujourd'hui, n'en est pas moins considéré comme une de ses fonctions.

**LE RIRE.** On lui a toujours attribué une fonction thérapeutique : assainir les idées en place, tailler dans ce qui s'est flétri, sclérosé, retourner, « jardiner » un peu l'homme, le cultiver et corriger un tant soit peu les abus, les aberrations politiques, sociales, individuelles, par la représentation joyeuse de nos travers ridicules et nos vanités dangereuses, la distance et la liberté qu'il nous permet de prendre un instant vis-à-vis de nous-même. Mais, aujourd'hui, la dérision et la démystification semblent quasiment érigées en principe, au nom de la lucidité et de la liberté, en Occident, du moins. Et le médicament, toujours ambivalent, risque de devenir poison. L'humour,



s'appliquant sans limites, faisant feu de tout bois, systématiquement, devient abusif, arrogant, violent, cynique. L'humour – c'est le comble – se prend au sérieux. Le Bouffon prend la place du Roi, ou des politiques, et, d'une certaine manière, vice versa. Aucun principe d'organisation du chaos n'apparaît plus sérieux, ni juste. La loi du plus fort, la peur, la violence aveugle peuvent alors régner de façon diffuse et incontrôlable, malgré, autre paradoxe, une égale recrudescence de sentimentalité et de rationalité – autour de constats multiples, « bons sentiments » et « justes analyses » s'affichent volontiers, sans pouvoir remplacer la « bonne volonté ». Il y a pire : l'humour, dans certains cas, fait de la publicité à ceux qu'il prend pour

Personnage de la comédie attique, à Rome. British Museum, Londres. Photo tirée de *Clowns et Farceurs*, sous la direction de Jacques Fabbri et André Sallée (Paris, Bordas, 1982, p. 75).

cibles, augmente leur audience, contribue à les mythifier. Il paraît qu'il vaut mieux qu'on parle mal de vous, publiquement, que pas du tout. Le caricaturiste risque d'être complice et la lucidité de servir la bêtise – un peu comme faire la bête, dit un proverbe en France, à trop vouloir faire l'ange... Enfin, – *last but not least* – le rire, symbole de joie, réaction de santé, participe largement à un des graves phénomènes de la crise : le désenchantement.

L'ENGAGEMENT, ouvertement politique ou révolutionnaire, est encore une voie que le théâtre peut explorer pour éveiller et développer la conscience. Mais il y a crise des idéologies. Les grandes utopies sociales ont du mal à fournir le ciment d'un théâtre militant. Par ailleurs, l'activisme radical aujourd'hui rend bien dérisoire le lieu offert par le théâtre pour le combat des idées, sans compter que celui-ci se prête déjà difficilement au discours du prosélyte. Quant à la révolte en elle-même, celle des jeunes, par exemple, elle tend, de façon assez générale, à emprunter des voies (musique, cinéma, radio, télévision, habillement, normes physiques, modes diverses) très largement tracées, balisées, exploitées par des entreprises et des médias qui incarnent carrément le système qu'elle vise. Ou encore elle prend pour idéal son modèle de réussite et de gain à n'importe quel prix. Autrement dit, la subversion, dont on pourrait attendre une régénération, est en grande partie produite ou répercutée par la machine qu'elle croit battre en brèche. De telles machinations touchent à la science-fiction, ou aux antiques représentations de l'*Ouroboros*, le serpent qui se mord la queue, qui se régénère en se dévorant. La destruction de plus en plus rapide des « formes », exploitant le juste prétexte de se libérer des contraintes, a pour but d'en faire consommer de prétendues nouvelles, ou devient mécanisme aveugle, qui impose une esthétique, non pas de l'éphémère, mais du jetable.



**L'INUTILITÉ UTILE.** Une des plus importantes fonctions du théâtre, qu'en principe on trouve mêlée plus ou moins à toutes les autres, celle qui n'en est pas une, justement, dans un monde où, par la force des choses, règne le pragmatisme, mais qui propose à l'individu et à la collectivité un temps et un espace où il ne se passe rien d'utile, rien d'efficace, où rien n'est produit, même pas un sens qui soit immédiatement et matériellement récupérable, où le calcul n'entre pas d'abord en ligne de compte, mais la gratuité, le don pur et simple, un temps et un espace de repos, de rêve, de plaisir, de beauté autant que possible, de divertissement, peut-être, simplement. Inutilité essentielle : sans dormir, sans rêver, on meurt, on devient fou, ou les deux à la fois. Or, la beauté et le rêve s'étalent dans la publicité, dont l'esthétique et la « morale » (consommation, croissance, profit) caractérisent, bien sûr, les nombreuses réponses apportées à ses sollicitations par une Organisation du désir et du plaisir, et des loisirs, à grande échelle, utilisant aussi tous les renforts et stratégies techniques, statistiques, psychologiques, ce qui la rend très efficace. Quelles voies d'évasion peut explorer le nouveau théâtre ? Quel plaisir peut-il donner, à quel désir peut-il répondre, quelle aspiration peut-il éveiller, quand ce terrain-là est à ce point occupé, battu, exploité ? Quelle fête, puisque c'est aussi une de ses fonctions, peut-il susciter, à côté des grandes cérémonies de l'oubli proposées par ces systèmes ?

**L'AUTRE (LE PUBLIC).** Le théâtre, quel qu'il soit, lui est lié intrinsèquement ; par définition, il témoigne, qu'on le veuille ou non, vis-à-vis des spectateurs, d'un choix, sinon catégoriel, en tout cas relationnel, et on peut se demander, au passage, si le théâtre expérimental doit vraiment ignorer le problème du « théâtre populaire », que son rôle « d'avant-garde », en principe, ne comporte pas.

Comment, en particulier, éluder la question dans le cas d'un théâtre qui reçoit des subsides publics et qui devra donc, tout en maintenant la vitale indépendance de l'art vis-à-vis des pouvoirs politiques et des jugements de la collectivité, assumer tant bien que mal la part de responsabilité d'un service public ? Recherche et/ou transmission ? De toute façon, s'il y a bien multiplication du nombre de spectacles, on peut constater qu'en revanche celui des spectateurs – partenaires de la représentation – ne suit pas la même progression, du moins ne s'élargit-il pas à différentes catégories de populations. Toutefois, la question du rapport aux spectateurs est de plus en plus faussée par l'importance que prennent les intermédiaires, « décideurs », programmeurs, médias de tous ordres et de tous bords, qui ne sont ni artistes ni public, auxquels il faut d'abord plaire, et dont l'attente et la demande finissent par contrôler la création elle-même, dans la mesure où, plus ou moins consciemment, les artistes ont tendance à répondre à l'avance à « ceux qui créent l'événement ». Si le goût du public est à considérer avec circonspection par le créateur, la même prudence ne doit-elle pas se



*Le Paradis* (1827), lithographie de F. Delarue, tirée de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre* (Paris, Bordas, 1995, p. 174).

manifester vis-à-vis de celui des « élites », les deux termes étant, au fond, des abstractions qui ne recouvrent pas des réalités individuelles ? De manière générale, un libéralisme trop puissant, outre le fait qu'il provoque des réactions extrêmes et violentes dans le sens du totalitarisme, s'accompagne d'une crise des valeurs et d'un certain type d'individualisme, lequel, malgré la pléthore de voix qui s'élèvent alors de façon chaotique, ne favorise pas la véritable indépendance d'esprit, l'épanouissement personnel en profondeur, ni l'expression artistique.

**LE MYTHE.** Mais si les systèmes en place peuvent rendre caduc un certain nombre de fonctions qui justifiaient la pratique théâtrale, si leurs produits sont si séduisants, si fascinants, ce n'est pas seulement dû à la puissance et à la quantité des moyens qu'ils mettent en œuvre. C'est peut-être surtout parce qu'ils récupèrent une partie des énormes forces de l'inconscient collectif, qui trouve là à s'épancher sauvagement, du fait, en partie, de la désaffection ou de la mise en doute des mythes qui avaient en charge de les capter et de les faire circuler avec un minimum de danger. Car il est à craindre que, sans mythes, on mythifie sans le savoir n'importe quoi, n'importe qui, et soi-même. Et peut-être bien que le théâtre a ici une place à chercher et à occuper, qu'il a d'ailleurs déjà tenue. Parce qu'il est une branche de la poésie, laquelle a toujours été plus ou moins chargée d'une certaine fonction de l'ordre du sacré, du spirituel, de l'humanisme, au sens le plus essentiel du terme. Ou, du moins, pour ceux que ces mots effraient, de l'ordre de l'imaginaire, de l'irrationnel, de « ce qui ne peut pas être dit », sinon par des symboles ouverts à de multiples lectures, capables, ne serait-ce qu'un instant, de réaliser cette expérience paradoxale, totalisatrice, à la fois pacifique et tonique : unifier, sans les aliéner, les domaines intimes de chacun. Utopie qui reste modestement à sa place d'utopie et qui, tout en appelant à une fraternité profonde, à une transformation des rapports et du monde, qu'elle fait pressentir, ne prône pas la brutale réalisation d'une unité idéologique forcée, ou prématurée, non viable. La connaissance rationnelle et le progrès qu'elle permet tendent toujours plus à devenir absolus, de « droit » (divin ou naturel), magiques. Les religions, au contraire, courent le risque de négliger la consolation spirituelle au profit du combat temporel. Les contradictions non reconnues, non assumées, deviennent pollutions mutuelles des termes, chacun affirmant d'autant plus violemment sa « pureté » face à l'Autre. L'indicible, le mystère, de toute façon continue et continuera à avoir une réalité – ne serait-ce que « dialectiquement » – à côté, et en proportion, de ce qui est dit, connu et même connaissable. L'art, le théâtre pourraient, peut-être, contribuer à « rendre à César ce qui est à César, et à Dieu ce qui est à Dieu », ce qui pourrait nous rendre, à nous, un peu de santé, à défaut de sainteté, ou de parfait bien-être. Programme trop ambitieux, ou ridiculement dépassé pour la recherche théâtrale ?...

[...] sans mythes,  
on mythifie sans  
le savoir n'importe  
quoi, n'importe  
qui, et soi-même.

---

**PROGRÈS, RÉACTION, GENÈSE.** Le XXI<sup>e</sup> siècle sera spirituel ou ne sera pas, aurait dit André Malraux. Le pense-t-on réactionnaire en matière d'art et de littérature ? Ministre de la Culture, il a défendu – et comment ! – au cours d'un mémorable débat à l'Assemblée nationale française, en 1967, la pièce de Jean Genet, *les Paravents*, menacée de censure économique. Il percevait plutôt un dialogue naturel, à travers le temps et l'espace, entre les œuvres d'art, les œuvres de l'esprit, qui les unissait au-delà de la diversité des auteurs, des sociétés, des civilisations. « L'art, disait-il, est un antidestin. » Réactionnaire ? Les mots, autant que les réalités qu'ils désignent,

se révèlent ambivalents. L'un des très grands poètes contemporains, placé au cœur des crises, et insoupçonné sur le plan de l'engagement progressiste, Mahmoud Darwich, déclarait en 1996 :

Je pense que la poésie est une écriture réactionnaire. Elle écoute toujours les voix du passé, des voix qui ne sont plus. Aucun modernisme ne vient du présent. [...] Il faut lire l'histoire de la poésie dans chaque poème. Le poète est le premier homme. Chaque poème doit dire que l'homme vient d'arriver, vient d'être chassé, vient de revenir à son véritable paradis. L'équilibre entre le passé et le futur dans la poésie est ainsi fait que plus le poème est proche du passé, plus il est proche de l'avenir<sup>1</sup>.

Il dit aussi : « Je n'ai pas encore réussi, mais j'aspire à créer un parallèle moderne à la mythologie, malgré la perception différente du temps et malgré le sentiment que le monde est aujourd'hui étranger à la notion de héros. Comment ? En reconstruisant le monde. Chaque poème porte le projet de construire une nouvelle genèse, un nouveau commencement... "Au commencement Dieu créa le ciel et la terre et la terre était tohu et bohu." À chaque fois, le poème doit créer son propre "Au commencement"... Chaque poème est un tohu-bohu. Vous ne savez pas où mettre le sel, l'herbe, le ciel. Vous avez un tohu-bohu dans l'imagination. Comment mettre de l'ordre ? Il faut une écriture de genèse. La souffrance est là, l'amour est là, les mots sont là<sup>2</sup>. » Magnifique manifeste poétique, qu'on pourrait méditer longtemps, commenter longuement, enrichir de très nombreuses citations, de lui, ou de bien d'autres ; et, à ce propos, il avoue : « Je suis empli du rêve, et peut-être de l'illusion, qu'en poésie il n'y a pas de frontières, que toute la poésie humaine n'est qu'un seul poème écrit tour à tour par différents poètes... Un seul chant sur lequel se relaient les poètes<sup>3</sup>. »

**CHANT GÉNÉRAL**, et qui serait donc inépuisable, tout le temps différent et frais. Inversement, la recherche d'originalité, dans l'ivresse, ou l'angoisse d'être quelqu'un de singulier, ou l'unique volonté de représenter un groupe particulier, serait sans cesse menacée par les pièges de la mode et de l'alignement, de la caducité. Darwich dit encore : « J'ai toujours été tout à la fois fidèle aux lois fondamentales de la poétique et féru d'expérimentation<sup>4</sup>. » Au-delà des thèmes, aussi généreux, aussi subversifs soient-ils, des formes aussi audacieuses, révolutionnaires paraissent-elles, en des temps où tout peut se trouver récupéré, digéré, réorienté sans qu'on s'en rende compte, où « le dragon qui se mord la queue » se montre tout-puissant, où le monde s'autodévore avec férocité, il semble que l'expérience artistique doive, dans sa propre pratique, transformer le mode de production, ou plutôt de création, se demander de façon peut-être plus ferme et responsable quelle en est la nécessité essentielle, vitale, travailler patiemment, dépasser la simple envie d'aller de l'avant les yeux fermés, le besoin brutal de s'exprimer, de s'imposer. Il s'agirait, pour Mahmoud Darwich, de réactualiser en permanence la Genèse, de réordonner intimement le chaos toujours menaçant, et permettre aux autres, quand on est artiste, de participer un instant à cette expérience, donc – puisque les crises donnent à la mort, à la

1. *La Palestine comme métaphore*, (entretiens), Paris/Arles, Sindbad/Actes Sud, 1997, p. 158.

2. *Ibid.*, p. 139.

3. *Ibid.*, p. 139 et 60.

4. *Ibid.*, p. 71.

destruction une très grande présence, assortie d'un sentiment d'absurde et de désespoir – de se tourner vers les motifs, les énergies qui président aux Origines, à toutes les origines, tâcher d'être « originel » plutôt qu'original. L'artiste aurait ainsi fonction d'accorder au « chant général » ce qui le rend unique, justement : son registre, sa voix, sans altérer l'un, sans aliéner les autres. Et peut-être alors, conjuguant universel et singulier, en encouragerait-il d'autres, en l'occurrence les spectateurs, à explorer leur propre voie, à expérimenter leur inconscient, leur propre esprit, comme faisant partie d'un autre, plus vaste – pour peu que, sans abus de pouvoir, il laisse de la place à l'imaginaire de chacun, et qu'ainsi, en effet, comme le dit Paul Éluard, le poète soit « celui qui inspire, bien plus que celui qui est inspiré<sup>5</sup> ».

EXIL. Est-ce un rêve ambitieux et stupide que de vouloir l'artiste en quelque sorte à l'image du « Créateur », ou n'est-ce pas, « de tout temps », ce qui est attendu de l'homme ? L'assumer éviterait peut-être, au contraire, qu'on devienne un démiurge idiot, mégalomane et sûr de pouvoir refaire le monde selon son bon plaisir, l'opinion qu'il a du bonheur ou du paradis, ou en fonction de vérités, de lois qu'il prend pour absolues, apprenti ou mauvais sorcier, manipulant les esprits, fabriquant des contre-nature, jusqu'à vouloir dupliquer, cloner l'homme – comble de la contrefaçon, suprême singerie, refus de la liberté et de la dignité que ce serait effectivement d'être « à l'image de Dieu », et négation de l'âme. Comme pour la science, aujourd'hui, on doit se demander si, pour l'art, le théâtre, certaines expériences sont « absolument » indispensables. D'autant que, dans leurs avancées, il semblerait que la question ne soit même plus seulement, comme on disait jadis, d'apporter un « supplément d'âme », mais de rattraper, pour employer une expression de Mahmoud Darwich, un véritable « déficit métaphysique<sup>6</sup> »... Et il est évident que, pour lui, aucune certitude ni aucun dogmatisme ne pourra le combler : il dit, à propos de la littérature (qu'on peut considérer comme étant au théâtre ce que la partition est à la musique), qu'elle « est un type d'activité qui ne connaît pas d'aboutissement. Elle est une expérience ouverte par laquelle on voudrait atteindre la maturité. [...] Il n'y a pas de réponses définitives, ni sur le plan théorique ni sur celui de la création. Rien qu'une succession ininterrompue de questionnements, de réponses aux interrogations par de nouvelles interrogations<sup>7</sup>. » On retrouve le tragique et l'humour, ici, fondamentaux, sur le terrain premier des



Honoré Daumier,  
le Déplacement des saltimbanques (vers 1866).

5. *L'Évidence poétique*, dans *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 515.

6. *La Palestine comme métaphore*, *op. cit.*, p. 101.

7. *Ibid.*, p. 94.



désirs, rêves et idéaux, qui nous jettent dans des quêtes, des enquêtes, et, inconsciemment, des conquêtes, des combats, des « crises »... Le tragique du pèlerin, l'humour du vagabond, qui vont de l'avant, tout en sachant que le but les « dépasse », ou plutôt, comme on dit, que « le but est dans le chemin », le tragique et l'humour de l'exilé, qu'évoque Jankélévitch, philosophe du « je ne sais quoi » et du « presque rien ». Or, dit M. Darwich, « [s]ur cette planète, nous sommes tous voisins, tous exilés, la même destinée humaine nous attend, et ce qui nous unit est le besoin de raconter l'histoire de cet exil<sup>8</sup> ».

Y a-t-il un autre sujet, puisque la recherche de cet ailleurs perdu, cette enfance ou cette utopie, ce paradis futur, dont chacun croit avoir une idée précise, pour lui ou pour les autres, ce chemin est aussi varié qu'il existe de peuples et d'individus sur la terre ? Ce n'est pas un hasard si la plupart des mythes, des contes, des grandes œuvres du monde entier nous racontent des quêtes, si l'une des périodes les plus marquantes du théâtre expérimental, avec Beckett, Ionesco, Genet, etc., a raconté l'autre versant de la Quête : l'Attente, ou la simple réalité d'une Absence désespérante. Avons-nous vraiment dépassé ce théâtre « d'avant-garde », du milieu du siècle dernier ? La barbarie ayant sévi comme jamais dans une civilisation tellement sûre d'elle-même, les poètes de ce théâtre ont dû porter un grand coup à l'orgueil de l'homme, sa bêtise de s'être cru « presque arrivé », son inconscience ; ils l'ont montré déchu, impuissant, dérisoire, ne cherchant, n'attendant, ne trouvant que ruine, mort et néant. À juste titre, nous avons conservé, de ce constat, un sentiment d'absurde et d'épouvante, qui est encore distillé, dans la création contemporaine, mais souvent, semble-t-il, comme coupé du mythe, des questions d'être ou ne pas être, que comportait nécessairement ce théâtre à son irruption.

**LÉGÈRETÉ.** Ne devrait-on pas retrouver cette dimension universelle, garder contact avec les mythes fondamentaux, rechercher patiemment les voies par lesquelles ils pourraient aujourd'hui s'exprimer, autrement qu'à travers la culture efficace et les loisirs de masse, travailler à ce qu'elles se révèlent ? Pour ne pas aller dans le sens des crises, le tragique et le comique ne devraient-ils pas « s'alléger » – non pas pour se couper du concret, mais pour ne pas en aggraver injustement le poids ? L'humour allège l'homme en le rendant joyeux et en le remettant à sa place, modeste et digne ; la dérision le bafoue, l'écrase, peut le rendre vengeur ou impuissant. Ce n'est pas une question de délicatesse formelle, mais de regard, d'esprit – Rabelais se veut « médecin ». Le constat de la misère et de l'échec, sans perspective, ou seulement celle de la revanche, de remplacer un pouvoir violent par un autre, est débilitant ; mais le spectacle de la richesse et de la réussite (et même de la beauté), uniquement matérielles, présentées avec inconséquence, ou comme seul idéal possible, induit une dépréciation amère ou résignée de la vie telle qu'on la mène. Les symboles du héros tragique ou épique ont dégénéré en images de stars de cinéma, chanson, sport, politique, guerre, etc., et ne peuvent plus représenter ce qu'il y a d'extraordinaire dans tout homme ou femme ordinaire. « Les héros de mes poèmes sont des gens simples, dit M. Darwich, l'épopée moderne est une quête en vue de formuler les interrogations existentielles, mais avec une expression poétique faite de modestie et sans

8. *Ibid.*, p. 115.

redondances<sup>9</sup>. » Sur le terrain des combats politiques, idéologiques, philosophiques, il est probable que l'artiste, tout en les assumant en tant que citoyen, devra aussi, dans son œuvre, mettre en pratique non pas une prudence, mais cette même humilité, ce travail qui évite de se complaire « à l'ombre hégémonique des harangues ». – C'est encore M. Darwich qui parle, et qui dit plus loin : « Pour que ces illusions d'expression se transforment en un texte possédant sa marge d'autonomie par rapport à ses propres motivations personnelles, sociales, et historiques, il est indispensable de remettre la main à l'ouvrage », et aussi : « [...] le besoin de l'écriture doit être innocent, libre de toute surcharge idéologique ou symbolique<sup>10</sup>. » Travail lucide conduisant à l'innocence : la création est dans ce paradoxe, comme dans celui du particulier et de l'universel, de l'exprimé et du secret, du réel et de l'imaginaire, de la légèreté et de la responsabilité, du passé et de l'avenir...

**AVENTURE.** « Il faut savoir arracher des beautés littéraires jusque dans le sein de la mort ; mais ces beautés n'appartiendront plus à la mort », écrit Lautréamont<sup>11</sup>, et Mahmoud Darwich : « Le désespoir peut recommencer la Création<sup>12</sup>. » Dante, de cercle en cercle, va monter jusqu'au Paradis, mais commence son voyage en passant la porte où il est inscrit : « Toi qui entres ici, abandonne toute espérance. » Tchekhov, qui fit en son temps un théâtre nouveau, illustre le drame des utopies qui ne peuvent matériellement se réaliser. L'Histoire concrétise affreusement ce drame. La prochaine étape est peut-être d'assumer la désillusion – pas en reniant, comme trompeurs, le rêve d'un ailleurs ou d'un futur meilleurs, non plus que la lucidité, ni en se résignant, mais en déposant quelques armes et quelques bagages, pour suivre, plus sereins et libres, légers, ce chemin de maturité, de « folle sagesse », aventureux, créatif, « expérimental » ! L'art a ici un rôle à jouer, pour ainsi dire « alchimique », parce qu'il peut, lui, œuvrer sur le paradoxe, la totalité. Il peut nous accoutumer à la pensée paradoxale, qui nous fait encore défaut, tenter de transformer, modestement, à son niveau, cette vision du monde, qui considère la lutte acharnée des contraires (et des



Frontispice de la  
*Pantagrueline Prognosticatio*  
(almanach pour l'an 1533)  
de Rabelais.

9. *Ibid.*, p. 96.

10. *Ibid.*, p. 48, 73 et 103.

11. *Poésies I*, Livre de poche, p. 383.

12. *La Palestine comme métaphore*, op. cit., p. 31.

différences), plus que leur complémentarité, leur union, leur équilibre. Et ceci, sans édulcorer, bien sûr, la réalité, mais simplement en l'allégeant des tensions superflues – comme Zeus, en personne, semblait le souhaiter ! –, en assumant (au même titre que le conte et le mythe) une responsabilité « initiatique ».

Le théâtre pourrait raconter des histoires qui, par-delà les déceptions, diraient l'étrangeté, le mystère de nos vies les plus ordinaires, leur richesse et leur dignité naturelles, tenteraient de nous réconcilier avec nous-mêmes, d'abord, en nous faisant dialoguer avec « l'Autre », les autres, qui sont en nous : « S'il n'y a pas d'étranger dans mon identité, je ne me reconnais pas<sup>13</sup> », dit encore M. Darwich. « C'est un peu comme au théâtre... Ma vie est un drame. Si j'écris d'une seule voix, je suis un prophète, un poète romantique<sup>14</sup>... » Des histoires qui, tissant familier avec fantastique, nous feraient « expérimenter » que la vie n'est pas réductible à ce qu'on peut en connaître... Et des histoires pour s'évader, un moment, être libre, allégé, suspendu au fil du récit, pas pour demeurer dangereusement infantile, mais, sans sacrifier la conscience, devenir *comme* un enfant. Car « moi-même, écrit La Fontaine, Au moment que je fais cette moralité,/ Si *Peau d'âne* m'était conté,/ J'y prendrais un plaisir extrême,/ Le monde est vieux, dit-on : je le crois, cependant/ Il le faut amuser encor comme un enfant<sup>15</sup>. » ¶

---

Ce texte a été rédigé à l'invitation du Festival international de théâtre expérimental du Caire, et en partie communiqué lors du colloque qui s'y déroulait en 2003, avec pour thème : « L'expérimentation théâtrale au temps des crises ».

**Alain Enjary** est comédien, auteur et responsable (avec Arlette Bonnard) de **AMBRE**, compagnie conventionnée par le ministère de la Culture et de la Communication (France). Il a publié deux textes dans *l'Avant-Scène Théâtre* : le *Recueil des petites heures* (n° 1045) et *Animaux*, suivis de *Autres Animaux* (n° 1078).

---

13. *Ibid.*, p. 159.

14. *Ibid.*, p. 131.

15. *Le pouvoir des fables. Fables. VIII, 4*, Garnier-Flammarion, p. 211.