

Recherches sur l'esthétique matérialiste :

Renouvellement de la dramaturgie de la « structure latente dissymétrique-critique »  
ou évidence de la fonction critique de la « dialectique à la cantonade » ?

Lecture du spectacle *Les Marchands* de Joël Pommerat  
à l'aune du modèle althussérien du théâtre matérialiste.

Par Bérénice HAMIDI



L'enjeu de cette réflexion encore inaboutie consiste à adopter sur le texte d'Althusser « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht » un point de vue non de philosophe mais de chercheur en Ars de la scène. Pour ce faire, nous souhaitons procéder à la comparaison entre le modèle du théâtre matérialiste qu'Althusser propose en 1962 et le spectacle *Les Marchands* de Joël Pommerat, créé au TNS à Strasbourg en 2006. Et en guise d'introduction à cette comparaison, nous souhaitons poser deux questions liminaires qui viennent au chercheur en théâtre qui tente d'utiliser le modèle althussérien du théâtre matérialiste pour penser les enjeux dramaturgiques et scéniques d'une œuvre de théâtre contemporain.

**2 questions liminaires sur le modèle du théâtre matérialiste :**

Le théâtre épique est-il soluble dans le théâtre matérialiste ?

Dans son article, pour caractériser l'œuvre de Brecht, Althusser évacue assez rapidement la notion de théâtre épique, en même temps que celle de distanciation, estimant que les « problèmes posés par les grandes pièces de Brecht [...] n'ont peut-être pas été parfaitement résolus par le recours aux concepts d'effet de distanciation ou de théâtre épique. »<sup>1</sup> Mais s'il justifie ensuite la mise à distance de la distanciation<sup>2</sup>, il n'en va pas de même pour la notion de théâtre épique, dont l'évacuation demeure plus mystérieuse, et plus contrariante pour le chercheur habitué à manier ce « mode du drame » comme l'un des outils

<sup>1</sup> Louis Althusser, « Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht », *Pour Marx*, Paris, La Découverte, 1996, p. 142.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 146-147.

majeurs pour penser le texte théâtral et la scène. C'est donc cette évacuation qui va nous (pré)occuper dans un premier temps.

*Le ou les théâtre(s) matérialiste(s) ? Le théâtre matérialiste de la dualité des structures temporelles et le théâtre matérialiste du décentrement du héros et du drame.*

La caractéristique du théâtre matérialiste serait « la structure latente dissymétrique critique » ou « structure de la dialectique à la cantonade. » A travers l'analyse des deux exemples archétypaux qu'il choisit, il nous semble qu'Althusser distingue implicitement deux types de théâtre matérialiste, en fonction de leur mode dramaturgique d'être (d'être matérialiste) pourrait-on dire, et il nous paraît que pour analyser au plus près ces pièces dans leurs enjeux dramaturgiques comme dans les questions scéniques qu'ils soulèvent, il importe de déplier ce qui se trouve chez Althusser sous la forme d'un dense bourgeon, dont il peut être pour le chercheur en théâtre assez difficile de faire éclore le sens :

On pourrait considérer le premier exemple développé par Althusser comme la théorisation en germes d'un premier modèle, que nous nommerons le théâtre matérialiste de Strehler/Bertolazzi, doté de deux caractéristiques :

D'une part, le principe de succession et d'alternance de 2 temporalités dramatiques contradictoires, celle, vide, de la chronique (dans la première partie de chaque acte), l'autre, pleine, voire saturée, du mélodrame (dans la seconde partie de chaque acte.)

D'autre part, sur le plan de la fonction des personnages, ces deux temporalités ont en commun d'être habitées de personnages dont la caractéristique essentielle est selon Althusser qu'ils fonctionnent comme autant de « conscience de soi ».

L'opposition entre les différentes temporalités ne recoupe pas celle entre les différents personnages, puisque le père et le Togasso ont en commun avec la foule anonyme du peuple de figurer le modèle de la conscience de soi illusionnée avec laquelle va rompre Nina.

Mais au-delà de cette rupture qui semble faite entre Nina et tous les autres personnages, et si ce personnage a pour particularité de révéler l'illusion incarnée par les autres, il apparaît lui aussi comme illusionné, et l'ensemble du personnel dramatique d'*El Nost Milan* a pour caractéristique commune de constituer le support de la révélation pour le spectateur de l'illusion de la conscience humaine.

Althusser en vient dans un second temps avec ce que nous nommerons le modèle brechtien, qui était pourtant *a priori* le plus évident pour le lecteur/spectateur des années 1960. Et le premier modèle du théâtre matérialiste semble rejoindre le second non sur sa première caractéristique, celle du temps, mais sur la seconde, relative à la définition du personnage comme conscience de soi, comme l'indique Althusser :

Brecht a bouleversé la problématique du théâtre classique – lorsqu'il a renoncé à thématiser sous la forme d'une conscience de soi le sens et les implications d'une pièce. [...] Chez lui la conscience de soi, totale, transparente, le miroir du drame entier, n'est jamais que la figure de la conscience idéologique, qui tient bien le monde entier dans son drame, mais à ceci près que ce monde-là n'est que le monde de la morale, de la politique et de la religion, bref des mythes et des drogues. [...] Ce qu'il veut produire par excellence, c'est une critique de l'idéologie spontanée<sup>3</sup>

Si une temporalité duelle, si une « dissociation interne » (p. 143) est également à l'œuvre dans *La Vie de Galilée* ou dans *Mère Courage*, c'est d'une manière toute différente de ce qui se joue dans *El Nost Milan*. Il n'y a pas dans les pièces de Brecht le rapport de juxtaposition entre une temporalité pleine et une temporalité vide. Autre différence, il n'y a pas dans les

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 144-145.

pièces de Brecht de clivage interne dû à la coexistence de deux modèles de construction de la pièce (le modèle littéraire de la chronique/le modèle dramaturgique du mélodrame). Il s'agit plutôt d'introduire du jeu dans le modèle dramaturgique du drame, de l'interrompre et par là de le dé-composer au sens propre. La caractéristique essentielle du théâtre matérialiste brechtien, et ce qui le rapproche du modèle Bertolazzi/Strehler, ne tient donc pas à la temporalité dramatique, mais à la mise à distance du personnage comme conscience de soi, et par tant, tient au modèle de redoublement/dédoublé de la dialectique.<sup>4</sup> Et ce second type de théâtre matérialiste tel qu'il est décrit par Althusser, où l'essentiel ne tient pas tant au fait que « les choses soient dites », autrement dit à la thématique explicite de la pièce et au discours tenu par certains des personnages, qu'à la « structure dissymétrique, décentrée »<sup>5</sup>, nous paraît mériter le qualificatif de théâtre épique au sens que Brecht a donné à cette notion.

*Le théâtre épique comme théâtre matérialiste du décentrement du héros, de l'action – du drame.*

Le théâtre épique peut se définir comme un mode plus qu'un modèle<sup>6</sup>, caractérisé non par la rupture absolue d'avec le théâtre dramatique (dit par Brecht « aristotélien »), mais par l'enchaînement d'une dramaturgie de l'action (modèle aristotélien) dans une dramaturgie de la narration, autrement dit caractérisé par un « décentrement de l'action au profit de la narration, dans laquelle le point de vue de l'auteur s'avère central »<sup>7</sup>. Le mode épique se localise à un double niveau dans la dramaturgie : l'« épique » désigne à la fois des moments/éléments précis de la pièce, et l'ensemble de la pièce. Et cette dualité nous semble constituer l'une des justifications de l'équation entre le théâtre épique et le modèle brechtien du théâtre matérialiste, puisqu'elle nous semble être également caractéristique de la « dialectique à la cantonade », ce qui nous conduit à notre seconde question liminaire.

Q 2 : Où se localise exactement la dialectique à la cantonade décrite par Althusser à propos d'*El Nost Milan* ?

Désigne-t-elle la séquence de fausse « révélation » de Nina<sup>8</sup>, ou l'ensemble du processus incluant les deux illusions ? Ne peut-on distinguer :

Une dialectique à la cantonade intradiégétique : celle que met en oeuvre Nina, quand les autres personnages sont partis, qui existe sur le mode de la rupture (« c'est à la fois avec la conscience mélodramatique de son père et avec sa dialectique qu'elle rompt).

---

<sup>4</sup> Prenons l'exemple de *La Vie de Galilée*. Certes, il n'y a pas un moment clé identifiable où Galilée rompt avec la fausse dialectique, c'est le personnage même du savant qui emblématise cette rupture, et met à distance l'erreur de l'Eglise Catholique et de ses serviteurs empesés dans leur munificence. Mais, comme la Nina d'*El Nost Milan*, ce personnage est lui-même prisonnier d'une illusion, qui tient au fait qu'il « vi[t] sur le mode dialectique-dramatique sa propre situation, et cr[oi]t le monde entier mû par ses propres ressorts ». La pièce met cette conscience à l'épreuve d'une « réalité, indifférente, autre, au regard de cette prétendue dialectique. » (p. 143.) Il faudrait distinguer davantage que ne le fait Althusser le statut de Galilée de celui de Mère Courage, qui constitue elle aussi la figure principale de la pièce éponyme, mais y tient la même position que les prêtres de *La Vie de Galilée* au sein du processus de dialectique à la cantonade.

Il faudrait affiner également la question des *songs*, éléments épiques par excellence, mais qui ont pu être reçus par les spectateurs comme un simple divertissement, à contre-sens de l'intention de Brecht, comme il le déplore à propos de *L'Opéra de Quat'sous*.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>6</sup> Laurence Barbolosi et Muriel Plana, article « Epique, épification », in Jean-Pierre Sarrazac (sous la direction de), *Poétique du drame moderne et contemporain*, Louvain-La-Neuve, Etudes Théâtrales, pp. 42-44

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> Décrite au bas de la p. 140.

Et d'autre part la dialectique extra-diégétique et scénique, que constitue pour le spectateur la pièce dans son ensemble. Cette dialectique a lieu également sur le mode de la rupture avec l'identification aux personnages, à tous les personnages, y compris celui de Nina, et incite à distinguer deux temporalités non pas tant au sein de la pièce que dans le mode de réception : à une première réception, heuristique, viendrait succéder une seconde réception, herméneutique – et le malentendu suscité par la mise en scène de Strehler viendrait de cette double temporalité.

Ces deux questions liminaires sur le modèle althussérien du théâtre matérialiste étant posées – mais non résolues – gardons-les à l'esprit au moment d'en venir au vif de notre sujet, la comparaison avec *Les Marchands*, ce titre désignant à la fois un texte publié et le spectacle, tous deux du même auteur, Joël Pommerat.

### **Comparaison entre le modèle du théâtre matérialiste et le spectacle *Les Marchands* de Joël Pommerat.**

En guise de préliminaire, voici la description de la fable dont *Les Marchands* fait le récit :

Une femme a de la chance  
car elle a un travail  
une autre n'en a pas  
car elle n'en trouve pas  
elle n'a que des dettes, et un enfant de 7 ans  
on dit d'elle qu'elle n'a pas le sens des réalités, voire même on la soupçonne d'être une  
femme qui n'a pas sa raison  
cette femme croit en une théorie qui envisage le vrai monde dans la mort, ce n'est pas une  
religion dit-elle, elle communique avec les morts de différentes manières  
la femme qui travaille et qui a donc de la chance souffre car son dos est douloureux, sans  
doute à cause des gestes qu'elle doit refaire tous les jours plusieurs milliers de fois, mais elle  
ne veut pas se plaindre car elle a de la chance  
son amie l'envie d'avoir un travail et la soutient  
on voit cette femme qui a de la chance partir au travail le matin, alors qu'il fait encore nuit,  
soutenue par celle qui ne travaille pas  
la femme qui ne travaille pas elle, passe ses journées dans le vide, ne sait pas quoi faire de sa  
vie  
celle qui a de la chance et qui travaille, fait les mêmes gestes toute la journée sur une chaîne  
de production  
l'oncle de la femme qui ne travaille pas prétend que celle-ci n'est pas assez sérieuse et  
rigoureuse pour pouvoir travailler, qu'elle n'a pas vraiment toute sa raison et que c'est pour ça  
qu'elle ne trouve pas de travail  
la femme cherche à emprunter de l'argent à sa soeur  
une fois  
deux fois  
dans un bar, la femme est désespérée, elle pleure, elle est aux abois dit-elle  
un jour, la femme qui n'a pas de travail fait irruption dans l'entreprise où travaille son amie,  
avec son enfant, pour obtenir d'être embauchée, c'est un vrai scandale  
un autre jour, la femme présente un jeune homme à sa famille, elle prétend que c'est son fils,  
un grand fils caché, on a du mal à la croire  
la femme, un jour avoue à son amie sa philosophie, ses croyances, et les contacts qu'elle a  
avec les morts, le monde des morts qui est selon elle, le vrai monde la nuit, elles entrent en  
contact avec les morts  
un autre jour, on apprend que la grande entreprise de la région, celle qui embauche la quasi  
totalité de la population va fermer,  
un homme politique veut se faire le défenseur des emplois  
la femme se met en tête de sauver le travail, on la soupçonne d'avoir voulu sacrifier son  
enfant, l'enfant est tombé du vingt et unième étage, heureusement l'enfant est  
miraculeusement indemne,

on la juge en famille, arbitré par l'homme politique  
elle insiste, elle semble persuadée qu'elle peut sauver le travail, cela en offrant ce qu'elle a de plus cher, c'est sa mère qui est morte qui se présente à elle sous la forme d'une fée qui le lui certifie dit elle  
l'entreprise ferme pour de bon  
c'est la catastrophe, la mort du travail  
la femme sacrifie son enfant, cette fois, aucune maladresse  
le travail est sauvé, l'entreprise comme par miracle a repris ses activités<sup>9</sup>

En quoi peut-on estimer que *Les Marchands* recourent de manière singulière au procédé de dialectique à la cantonade ? Tout d'abord, c'est avec la structure dramaturgique du théâtre épique / du modèle brechtien du théâtre matérialiste que la comparaison paraît valoir, comme en témoigne cette description de la dramaturgie (textuelle et scénique) de *Les Marchands* par Joël Pommerat lui-même :

Dans *Les Marchands*, qui est une fable théâtrale, une histoire est racontée aux spectateurs de deux manières simultanément : la parole d'une narratrice (la seule retranscrite dans le texte ici publié) et une succession de scènes muettes mêlant les actions des différents personnages, dans différents lieux. L'écriture de cette pièce est donc constituée par l'ensemble de ces deux dimensions, qui ne seront réunies qu'à l'occasion des représentations du spectacle. Les scènes qui accompagnent, sur le plateau, le récit de la narratrice ne sont pas simplement illustratives. Elles complètent cette parole, ou la remettent aussi parfois en question. Cette parole n'est pas d'une simple objectivité, au contraire, et les faits exprimés en résonance avec elle viennent même la démentir nettement dans certains cas. Sa fiabilité n'est vraiment pas garantie. Il appartiendra au lecteur de ce livre de combler cette part encore floue pour lui grâce à l'imagination et de compléter ou même de rêver ainsi le sens de la fable.<sup>10</sup>

De cette description du spectacle *Les Marchands* se dégagent plusieurs différences évidentes d'avec les œuvres théâtrales qui servirent à Althusser pour théoriser le théâtre matérialiste. L'opposition entre deux ordres – si l'on prend pour référence le modèle brechtien l'opposition entre le mode de la fable/action et le mode du commentaire/discours – n'est pas contenue dans le texte, elle ne se situe donc pas au plan de la dramaturgie (écriture textuelle) mais se joue dans la relation texte/spectacle, au plan de ce que l'on nomme parfois aujourd'hui « l'écriture scénique ». Le rapport entre la profération du texte et l'action sur la scène, et donc pour le public le rapport entre la vue et l'ouïe, est multiple : rapport d'illustration (Pommerat indique que les scènes ne sont « pas simplement illustratives », attestant implicitement qu'il s'agit donc de l'une de leurs fonctions possibles), rapport de contre-point (les scènes « remettent en question » la parole), ou enfin rapport de décrochage. Ces rapports logiques fluctuent au gré des rapports chrono-logiques : la parole peut précéder l'action physique ou inversement comme nous le verrons.

C'est cette dualité qui induit un rapport à la fable spécifique, et *Les Marchands* manie à un haut degré l'interaction entre l'ordre de la fable et l'ordre du récit : le spectacle ne fait pas se confronter deux histoires différentes (ou plus exactement une histoire et une non-histoire), il s'agit d'une seule histoire, reconstituée par le spectateur à partir de deux modes de récits qui fonctionnent avant tout comme deux modes de réception. Cependant un principe semble bien à l'œuvre qui justifie l'utilisation du qualificatif « théâtre matérialiste » pour *Les Marchands*, et ce principe a trait au statut des personnages, et plus particulièrement conféré à l'un d'entre eux, qui semble conforme au principe matérialiste de décentrement du drame et de « confrontation tacite d'une conscience avec une réalité indifférente à cette prétendue dialectique du drame », conforme également au principe épique de narrativisation du drame et d'exhibition du point de vue de l'auteur.

---

<sup>9</sup> Joël Pommerat, dossier pédagogique du spectacle *Les Marchands*.

<sup>10</sup> Joël Pommerat, *Les Marchands*, Arles, Actes Sud Papiers, 2006, p. 5.

## Texte, parole et action : pour un nouveau partage des rôles entre les personnages et les spectateurs.

Dans *Les Marchands*, un focus est mis sur un personnage, élevé explicitement par l'auteur au rang de « narrateur » : concrètement, cela signifie que, sur le plan dramaturgique, ce personnage est le seul à prendre la parole. Et encore cette hégémonie se manifeste-t-elle d'une manière particulière dans l'ordre scénique comme nous allons le voir. Quant aux autres personnages, tous sont quasiment muets, à l'exception d'une ou deux répliques ou de chansons populaires, et encore s'agit-il de play-back : seules leurs lèvres s'impliquent pour mimer les paroles dont ils ne sont donc ni les locuteurs ni les créateurs, mais de simples demi-énonciateurs. Ce que le personnage-narrateur partage avec eux, c'est donc l'ordre du physique (pour les acteurs) et du visuel (pour les spectateurs). Pour autant, le discours verbal ne vaut pas révélation. Il n'y a pas erreur ou illusion dans le corps, et vérité dans la parole, et Pommerat insiste sur ce point. On a donc vraiment une conscience subjective, dont la parole est présentée comme lieu d'illusion – « sa fiabilité n'est vraiment pas garantie » dit Pommerat.<sup>11</sup> Y aurait-il dès lors, pour reprendre le vocabulaire dortien, erreur sur la scène et vérité dans la salle ? Les personnages peuvent-ils être ravalés au rang de simples marionnettes<sup>12</sup> ? Non, puisque l'illusion évoquée par Pommerat ne concerne pas – pas uniquement – le personnage, mais plutôt le spectateur. Et c'est précisément dans cette interaction entre la scène et la salle et dans le statut du personnage au sein de cette interaction que nous paraît résider le décrochage avec le modèle du théâtre matérialiste/épique brechtien, et nous souhaitons pour ce faire analyser plus précisément l'ouverture du spectacle.

Le spectateur-percepteur de *Les Marchands* est d'abord sollicité par le sens de la vue. Quand il prend place dans la salle, il a sous les yeux un tableau d'abord immobile, puis qui s'anime progressivement, composé d'éléments épars qui ouvrent diverses pistes de sens.<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> Si elle ne concerne pas directement le théâtre, la comparaison établie par Platon entre l'homme et la marionnette au Livre 1 des *Lois* (644c-645a) peut aider nous aider à réfléchir à la question de la « conscience de soi » des personnages. Considérant l'homme comme acteur au sens large, Platon le compare à une marionnette manipulée par les Dieux. Nous sommes fabriqués par les Dieux comme les marionnettes le sont par les marionnettistes. Mais, à la différence des marionnettes, si une marionnette est en nous, nous ne nous y réduisons pas, car nous avons la capacité de tirer nos propres fils (Platon évoque le « fil d'or » de la raison, de l'évaluation rationnelle), de devenir, par l'éducation puis par le travail sur nous-même, le marionnettiste de nous-même (il s'agit là d'un processus toujours à recommencer et non d'une simple évolution chronologique.)

Et le théâtre, qui permet à l'homme-spectateur de voir les acteurs/personnages tels des marionnettes, jouets du destin, permet donc à l'homme-spectateur de se voir comme une marionnette, ou plus exactement de voir la marionnette qui est en lui-même, et ce faisant, lui permet de penser sa possibilité d'agir comme le marionnettiste de lui-même : pour le spectateur, le théâtre agit comme un processus d'émancipation en acte.

Platon raisonne à partir du modèle d'un théâtre représentant l'homme régi par les passions. Le procédé employé peut cependant valoir encore, voire plus, avec le théâtre épique brechtien et avec le théâtre proposé par Pommerat et que l'on pourrait qualifier de post-épique : le personnage apparaît plus encore comme une marionnette, le décalage entre le texte et la voix exhibe ce statut, de même que le play-back ou la gestuelle des acteurs et le jeu sur la pause/pose. Cependant, peut-être à cause de cette surexhibition même, il semble au spectateur que l'enjeu ne réside pas essentiellement là.

<sup>12</sup> Bernard Dort, « La Vocation politique », in *Théâtres. Essais*, Paris, Point, 1986, p. 244.

<sup>13</sup> Pour décrire le procédé utilisé dans la séquence qui ouvre le spectacle *Les Marchands* l'on pourrait comme le fait Isabelle Antoine dans son mémoire (Isabelle Antoine, « Le théâtre de Joël Pommerat : Présences en scène/présence au monde : l'épiphanie d'un mystère. Focus sur la mise en scène de *Les Marchands* », mémoire de Master 1 dirigé par Anne Surgers, Université Paris III, 2006-2007) emprunter la notion de « tableau qui parle » développée par Florence Dupont à propos de la tragédie romaine : « Ces tableaux fixes, déclencheurs de récit, rythment donc une tragédie, mais leur rôle est particulièrement développé dans le prologue puisque là ils enclenchent le drame. Il opère le passage de l'image silencieuse à l'image qui parle puis qui bouge. Le personnage qui prononce le prologue est une image fixe qui va s'animer. Sa présence crée l'attente d'une parole qu'annonce sa posture. [...] L'animation de l'image est précédée d'une période de latence où l'image parle à la place du personnage, c'est-à-dire que des mots sont dits, entendus comme une lecture, le parler faux, qu'il est

Cette image est d'emblée chargée d'onirisme, le spectateur a l'impression non pas d'un voile qui recouvrerait intégralement ce tableau, mais d'un halo de lumière qui entourerait chacun de ces éléments. De même il voit des acteurs en mouvement, sans percevoir le sens de leurs gestes. Puis il entend une voix, qui dit :

La voix que vous entendez en ce moment  
C'est ma voix.  
Où suis-je à l'instant où je vous parle ça n'a aucune importance  
Croyez-moi.  
C'est moi que vous voyez-là,  
Voilà là c'est moi qui me lève  
C'est moi qui vais parler...  
Voilà c'est moi qui parle...  
J'étais son amie à elle,  
Elle que vous voyez là, assise à côté de moi. <sup>14</sup>

Alors que par son énoncé la voix fait exister un personnage précis, élevé au rang de narrateur d'une histoire que le spectateur attend dès lors, en terme d'énonciation cette voix n'émane pas d'une actrice (le spectateur ne sait donc pas d'emblée à quelles actrices distribuer les personnages de la narratrice et de l'amie), elle semble provenir de l'image elle-même. D'emblée est instaurée une ambivalence du statut de ce « personnage », dont le corps et la voix sont clairement dissociés comme deux instances d'énonciation différentes, l'une interne au tableau, l'autre externe au tableau, autrement dit l'une intradiégétique, l'autre extradiégétique ou plus exactement méta-diégétique. Deux modes d'appréhension du perceptible coexistent donc d'emblée, qui correspondent à deux systèmes dramaturgiques distincts, l'un centré sur la notion d'image, l'autre sur la notion de « fable ». Et la construction du sens se fait dans l'interaction entre ces différents ordres, en fonction du rapport entre le texte et l'image, entre la vue et l'ouïe. Dans cette séquence-prologue, l'on voit d'abord deux actrices effectuer des gestes étranges au-dessus d'une table, qui paraissent attester d'une complicité entre elles, sans que cette explication suffise à épuiser leur signification, qui conserve de ce fait une part de mystère. Ce n'est que dans un deuxième temps que la voix-off identifie ces deux présences humaines à des éléments diégétiques, au « je » de la narratrice et à « [s]on amie ». Et c'est seulement dans un troisième temps que le sens des gestes effectués vient s'étoffer et que la première couche de signification, banale se double d'une autre, extraordinaire au contraire, quand la voix-off ajoute :

Elle pensait et je le pensais alors aussi  
qu'il était naturel d'entretenir des contacts  
avec  
des personnes  
qui étaient  
mortes. <sup>15</sup>

La dissociation de l'image et du son, de l'action et de la parole, induit une réception paradoxale : le spectateur, instance de perception, est saisi pleinement par l'immédiateté de chaque élément de perception qui se présente à lui, tandis que l'instance d'interprétation qu'il constitue également est incitée à la défiance du fait de la succession profuse de perceptions contradictoires en tant que telles, et en tant que sources d'interprétations. La narratrice ne

---

impossible de raccorder au masque et à son expression, ni au chant de deuil, mais qui sont comme un commentaire de l'image prononcée par l'image elle-même. » Florence Dupont, *L'Orateur sans visage*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, p. 210.

<sup>14</sup> Joël Pommerat, *Les Marchands*, op. cit., p. 7.

<sup>15</sup> Joël Pommerat, *Les Marchands*, op. cit., p. 7.

fonctionne pas comme instance d'omniscience, et ne constitue pas la perspective à laquelle s'identifie le spectateur. La référence à cette catégorie picturale paraît s'imposer à propos de l'œuvre de Pommerat, tant du fait de l'évidence d'un « *Ut pictura theatrum* » pour cet artiste, que du décrochage qu'il fait subir à la notion de perspective – et ce n'est sans doute pas la plus grande originalité de cet artiste que de mettre à mal et questionner la perspective dans son statut non pas technique mais méta-physique. Si « représenter au moyen de la perspective, c'est, au sens propre, représenter un point de vue, celui d'un homme, en un lieu et à un moment particuliers »<sup>16</sup> et travailler sur « la ressemblance [...] entre d'une part la représentation, d'autre part le réel ou la perception qu'en a l'homme »<sup>17</sup>, force est de constater que chez Pommerat il y a démultiplication des points de vue et donc, des perspectives<sup>18</sup>, mais que cette démultiplication s'avère moins picturale que perceptive :

Selon moi, ce qui est à montrer est de l'ordre de la révélation, la révélation est intérieure, et c'est le spectateur qui est le lieu de la révélation. Mon travail, c'est de montrer des secrets en tant qu'ils restent cachés, pas de les dévoiler.<sup>19</sup>

Pour mieux saisir tout l'enjeu de cette citation qui cultive le mystère, revenons un instant à la question des personnages, pour voir comment s'y noue cette fonction cardinale du spectateur comme lieu non d'interprétation d'un sens mais de révélation d'un secret.

### **L'inquiétante étrangeté du réel pour les personnages, lieu de renouveau de la mise à distance épique de consciences subjectives aliénées ?**

Le personnage de l'amie, qui aux dires de la narratrice n'a « pas le sens des réalités » (p. 15), condense en apparence les caractéristiques de l'aliénation. Face à l'inquiétante étrangeté du réel et de l'autre, elle se rassure en faussant sa perception même, établissant des liens entre des êtres qui lui sont étrangers et des êtres connus. Sa voisine lui fait penser à sa sœur (p. 15), une jeune femme qui veut l'aider à sa mère (p. 19), elle présente à toutes ses connaissances un homme qui a presque son âge et que nul n'a jamais vu comme étant son fils (p. 18). Mais surtout, elle établit une hiérarchie de réel entre le monde des vivants et celui des morts au profit des seconds :

Seuls les morts disait-elle avaient une existence vraie,  
Une vie réelle.  
Pour elle seuls les morts vivaient.  
Donc nous parlions avec les morts

---

<sup>16</sup> Anne Surgers, *Et que dit ce silence ? Trésor des figures de rhétorique du visible*, Université Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 21.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> Et ce alors même que le rapport scène/salle (et donc image/spectateur) demeure frontal :

« Oui le face-à-face. J'ai besoin de ce face-à-face, non pas dans la recherche d'une clarté, mais dans la recherche d'un trouble. Le face-à-face produit encore plus de vide, rend encore plus sensible le mystère de l'autre.

J'applique les règles les plus classiques de la poésie : tu ne touches l'autre que dans la mesure où tu le déplaces, tu lui fais voir ce qu'il croit connaître de son univers familier comme pour la première fois, les choses les plus simples comme la première fois. C'est l'une de mes ambitions, modestes, de rendre les choses au regard et à l'écoute. Je ne cherche pas l'originalité.

Tout est question de lumière et d'environnement, d'où le son, d'où la perspective, le placement, d'où le frontal. Si tu veux créer de la perspective, tu es obligé d'être dans le frontal.

C'est vrai, à partir du moment où une chose dans ma recherche n'a de sens que par rapport à la place où elle est, par rapport aux autres, à celui qui regarde et à celui qui dit, où tout est relatif – pas au sens où tout se vaut, mais que tout n'a de sens que dans le rapport à l'autre. » Joël Pommerat, entretien avec Claudine Galéa, *UBU Scènes d'Europe* n°37/38, Paris, avril 2006., p. 65.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 56.



Assez régulièrement même.<sup>20</sup>

L'amie pense pouvoir communiquer avec le monde des morts, et c'est ce monde qui comble son besoin de sens, tandis qu'inversement elle perçoit le monde réel comme factice :

Elle voyait le monde dans lequel nous vivions comme un monde  
qui n'était pas vrai.  
Un monde dans lequel nous nous imaginions en train de vivre  
Sans nous rendre compte que nous n'y vivions pas...  
[...]  
La mort selon elle était le monde vrai.  
Aucune angoisse me dit-elle à l'idée de mourir  
Puisque c'est seulement  
Alors  
Que nous commencerions à vivre vraiment...<sup>21</sup>

L'amie finira par tuer son fils à cause de ces voix, poussant à son terme dramatique la conséquence de ce décrochage entre son ordre du monde et celui des autres (personnages et spectateurs). Le personnage de l'amie se marque donc par son rapport de doute radical face au réel qui pourrait l'isoler mais, si ce doute est mis à distance par la parole du personnage-narratrice et plus encore par le spectateur, il n'en reste pas moins que ce rapport de doute se dissémine sur la scène, jusqu'à contaminer le spectateur face au « monde » du plateau.

Tout d'abord, le doute face au réel ne concerne pas seulement le personnage de l'amie et le personnage-narratrice est à sa manière touché par ce rapport décalé au réel, d'une part, nous l'avons vu, parce qu'elle aussi croit, quoi qu'avec moins de force que son amie, qu'il est possible de communiquer avec les morts, et d'autre part parce qu'elle entretient un rapport d'étrangeté au réel dont elle devrait pourtant se trouver au plus près, son propre corps. En effet, l'actrice apparaît d'emblée au spectateur littéralement enfermée dans son propre corps, par un énorme corset. Quand la voix-off déclare « j'étais tellement heureuse d'avoir ce travail qui me tenait debout et m'aidait à bien me tenir droite et à me respecter<sup>22</sup> », l'effet d'ironie est donc manifeste, et l'on pourrait considérer sur ce point que le doute ne concerne pas le spectateur, qui au contraire est parfaitement guidé pour interpréter ce vécu du personnage comme marque d'aliénation d'un personnage de travailleur :

Depuis quelques années moi  
En dehors du bonheur que j'avais d'avoir mon emploi assuré par cette société  
Comme quasiment tout le monde dans la région  
Je devais affronter néanmoins un certain petit problème.  
Ce petit problème touchait ma santé  
Et il était lié sans doute  
A mon activité professionnelle.  
Dès que je rentrais chez moi  
Après le travail  
Une certaine souffrance  
Dans mon dos  
Commençait dès lors à se manifester  
et j'aurais hurlé je l'avoue  
si je n'avais pas eu recours à certains médicaments miraculeux  
que m'avaient prescrit un médecin [...]

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>22</sup> Joël Pommerat, *Les Marchands*, op. cit. p. 10.

Le travail est donc présenté comme facteur de souffrance physique mais aussi d'aliénation psychologique, puisque ce personnage de travailleuse est étranger à son propre corps<sup>23</sup>, ce que manifeste le choix scénique du décalage, de la dissociation entre le corps et le discours (la voix opérant comme instance de lien.) Si l'on inclut dans l'analyse le paratexte du spectacle, l'on peut même considérer qu'il y a une sur-signifiante de la dénonciation du caractère aliénant du travail, le dossier pédagogique du spectacle incluant des extraits de *La Condition ouvrière*<sup>24</sup> et d'*Attente de Dieu*<sup>25</sup> de Simone Weil, des *Métamorphoses du travail* d'André Gorz<sup>26</sup>, ou encore d'*Amour, gloire et CAC 40*<sup>27</sup> de Jean-Charles Masséra.

Mais dans le spectacle lui-même il semble que la sursignifiante, coupée de la référence à ces ouvrages, s'auto-invalide. Et, de même que les personnages, à la différence de ceux de Bertolazzi, n'appartiennent pas au pré-prolétariat mais à ce que l'on pourrait qualifier de post-prolétariat, de même l'on peut qualifier le spectacle de Pommerat de spectacle post-épique : le dédoublement action/commentaire caractéristique du théâtre épique est bien là comme forme, mais non plus comme signification d'une esthétique de la représentation critique d'un monde transformable et que le théâtre vise à montrer comme tel et, par tant, à transformer – un « théâtre propédeutique de la réalité »<sup>28</sup>, pour reprendre la formule de Dort. Althusser estimait que :

« Peu importe que les choses soient dites [...] ou pas : ce ne sont pas les mots qui, en dernier ressort effectuent cette critique, ce sont les rapports et les non-rapports internes de force entre les éléments de la structure de la pièce. »<sup>29</sup>

---

<sup>23</sup> Le rapport d'étrangeté qu'entretient ce personnage à son corps se manifeste également avec force dans une autre séquence :

« Je ne comprenais pas ce qui se passait en moi.  
Je dus aller à l'infirmerie.  
On me fit passer des examens.  
Au bout de plusieurs jours  
On découvrit que j'attendais un enfant,  
Depuis déjà plusieurs mois.  
Un enfant ?!  
Moi ?!  
Comment cela se faisait-il ?  
Que s'était-il bien passé ?  
Qu'avais-je donc bien pu faire pour en arriver là ?  
Quelle catastrophe.  
Le pire c'est que je n'étais vraiment pas sûre  
Je n'étais plus tout à fait sûre  
D'avoir vraiment  
Fait  
Ce que doit faire une femme pour en arriver  
Là.  
Non.  
Aujourd'hui encore  
Je ne sais toujours pas  
le  
dire  
Et c'est grave  
Sans doute. » Joël Pommerat, *Les Marchands*, op. cit., p. 50.

<sup>24</sup> Simone Weil, *La condition ouvrière*, Paris, Folio, 2002.

<sup>25</sup> Simone Weil, *Attente de Dieu*, Paris, Seuil, 1977.

<sup>26</sup> André Gorz, *Métamorphose du travail*, Paris, Folio Essais, 2004.

<sup>27</sup> Jean-Charles Masséra, *Amour, gloire et CAC 40*, Paris, P.O.L., 1999.

<sup>28</sup> Bernard Dort, « Une propédeutique de la réalité », *Théâtres*, Paris, Point, 1986, pp. 275-287.

<sup>29</sup> Louis Althusser, *Pour Marx*, op. cit., p. 143.

On retrouve le même décentrement chez Pommerat, à ceci près qu'il n'y a pas de fonction critique... et qu'il est question de rapports et non de rapports de force. Le théâtre de Pommerat est un théâtre non de la représentation mais de la « manifestation, qui insère véritablement dans le visible la présence de l'invisible, qui pratique dans le réel l'ouverture à un au-delà de la réalité »<sup>30</sup>, pour reprendre la distinction établie par Monique Borie à propos d'Antonin Artaud. Sur la scène, la conscience des personnages se trouve à la fois mise à distance et présentée de l'intérieur, comme le manifestent les apparitions que le texte évoque ainsi :

Un de ces jours-là fut le jour où mon amie vit apparaître sa mère pour la première fois depuis qu'elle était morte.  
Derrière le comptoir du bar.  
Les bras chargés de fleurs  
Comme si elle s'envolait.  
Sa mère la regardait et la soutenait de toutes ses forces.<sup>31</sup>

Scéniquement cette apparition se manifeste par le fait qu'une actrice apparaît, émergeant du bar, avant de se mettre à léviter. Elle surgit sur une musique populaire (qui réapparaîtra au cours du spectacle), ce qui confère à l'image un caractère à la fois ridicule et touchant pour le spectateur qui est à la fois en distance – il voit ce que le personnage de l'amie ne voit pas, l'artificialité – et en empathie. La perception du spectateur inclut donc celle du personnage de l'amie et le spectateur adhère donc pour partie à l'émotion qu'elle ressent face à ce qu'elle voit, mais d'autre part l'empathie du spectateur est en quelque sorte redoublée précisément par la distance, le surplomb avec lequel il regarde la scène et l'amie. Ce rapport paradoxal entre la scène et la salle confère au spectacle son caractère de fantastique, cette catégorie artistique se caractérisant par la présence d'éléments insolites dans un monde réel.

### **Contre un théâtre de la représentation et pour un théâtre de la présence.**

Nous souhaitons revenir à présent au vocable que nous avons employé jusqu'à présent pour qualifier les êtres dramaturgiques et scéniques évoqués : le terme de « personnages ». Le terme se justifie dans la mesure où il y a une forte référence à une romanisation du drame mais sur le plateau, le registre de l'apparition s'incarne dans des présences plus fantomatiques qui sembleraient davantage justifier le qualificatif de figure, du fait du mode de relation qu'ils entretiennent avec le spectateur, de l'ordre de la sensation et non de l'interprétation<sup>32</sup>. Cela s'explique sans doute par le fait que, pour Pommerat

dans nos vies nous cohabitons sans cesse avec l'improbable,  
l'improbable c'est l'infini par exemple  
c'est aussi la mort  
car la mort, banalité que de le rappeler, n'a pas de réalité dans le sens d'une connaissance propre, d'une expérience (intérieure),  
nous avons l'expérience de la mort des autres mais pas de la nôtre  
en un sens cette non-réalité est une force de nos existences

<sup>30</sup> Monique Borie, *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud Papiers, p. 238.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>32</sup> « La Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le système nerveux, qui est de la chair. [...] La sensation, c'est le contraire du facile et du tout fait, du cliché, mais aussi du « sensationnel », du spontané, etc. La sensation a une face tournée vers le sujet [...], et une face tournée vers l'objet (« le fait », le lieu, l'événement.) Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre. Et à la limite, c'est le même corps qui la donne et qui la reçoit, qui est à la fois objet et sujet. Moi spectateur, je n'éprouve la sensation qu'en entrant dans le tableau, en accédant à l'unité du sentant et du senti. »

Gilles Deleuze, *Francis Bacon-Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, pp. 39-40.

l'improbable est une composante essentielle de nos vies  
notre réalité est faite d'une multitude de non-réalités, une multitude de manques, de secrets et même  
d'absurdités.<sup>33</sup>

*Les Marchands* semble donc bien s'inscrire dans la veine d'un théâtre de la présence et du réel, contre un théâtre de la représentation de la réalité, d'un théâtre « au monde » pour reprendre le titre d'un autre spectacle de Pommerat. Maryvonne Saison caractérise dans son ouvrage éponyme les « théâtres du réel » par opposition à un théâtre de la Réalité, ce terme majuscule renvoyant à « une image globale et cohérente du monde. »<sup>34</sup> De même, pour Pommerat le réel que vise le théâtre est bien différent de cette réalité majuscule :

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. [...] La vie, c'est l'endroit où on passe à côté du réel. C'est comme ça. C'est pour ça que l'art est essentiel pour moi. Avec des moyens qui sont des artifices, je cherche le réel. Pas la vérité.<sup>35</sup>

Le réel opposé au registre de la réalité et de la vérité, c'est le réel de la présence, et pour Pommerat ses « histoires ne sont que prétextes à révéler de la présence, présence qui est tout à la fois mystère et concret, présence qui est l'événement majeur, qu'on le veuille ou non, de notre monde là, donc de ce théâtre là. »<sup>36</sup>

### **La question du statut de l'émotion du spectateur. Une esthétique de la réception comme esthétique de la perception :**

Pour conceptualiser le théâtre matérialiste, Althusser part de sa propre réception de spectateur, et il insiste sur le fait que le public a

été bouleversé. L'émotion des spectateurs ne s'explique pas seulement par la présence de cette vie populaire minutieuse – ni par la misère de ce peuple, qui pourtant vit et survit au jour le jour le jour, subissant son destin, prenant sur lui la revanche du rire parfois, de la solidarité par instants, du silence le plus souvent, – ni par le drame en éclair de Nina, de son père et du Togasso : mais fondamentalement par la perception inconsciente de cette structure et de son sens profond.<sup>37</sup>

Aussi paradoxal que cela puisse paraître, il nous semble que c'est en définitive sur ce point essentiellement que la comparaison avec *Les Marchands* nous paraît pertinente, dans le fait que le spectateur écoute avec « toutes les oreilles que nous avons sur la peau »<sup>38</sup> et qu'assister à la représentation constitue pour le spectateur l'expérience « ébranlement sensible »<sup>39</sup> :

Je cherche une rencontre mais je ne fais qu'une partie du chemin. J'essaie de composer une partition scénique où [l']imagination [du spectateur] peut s'épanouir. J'aimerais qu'il soit comme un lecteur qui crée son univers à partir des mots d'un roman<sup>40</sup>  
L'instant le plus important de mes pièces, celui qui est recherché, celui sur lequel j'aimerais qu'on s'attarde quand on en parle, c'est l'instant créé par superposition des différents instants, produit d'un mélange, d'une confusion de tous les instants.  
Ce produit est imaginaire  
subjectif

<sup>33</sup> Joël Pommerat, Notes de travail.

<sup>34</sup> Maryvonne Saison, *Le théâtre du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 43.

<sup>35</sup> Joël Pommerat, entretien avec Claudine Galéa, in UBU, *op. cit.*, p. 59.

<sup>36</sup> Joël Pommerat, Notes de travail, dossier de presse de *Les Marchands*, 2006.

<sup>37</sup> Louis Althusser, *Pour Marx*, *op. cit.*, p. 142.

<sup>38</sup> Claude Régy, *Espaces perdus*, Les Solitaires intempestifs, 1998, p. 62. Cité par Isabelle Antoine.

<sup>39</sup> Marie-Madeleine Mervan-Roux, *L'Assise du théâtre. Pour une étude du spectateur*, CNRS éditions, coll. Arts du spectacle, 1998, p. 67. Cité par Isabelle Antoine.

<sup>40</sup> Joël Pommerat, cité par Gwénola David, in « L'Intensité des seuils », *Mouvement* n°40, juillet 2006, p. 85.

cet instant naît d'une accumulation d'instant  
il est mental  
il n'a donc de réalité qu'à l'intérieur de la tête de celui qui est là, spectateur,  
il est fait de son regard, son écoute.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> Joël Pommerat, « Notes de travail », in Dossier de presse du spectacle, 2006.