

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 58 (2011)

Heft: 1: Fascicule français. La littérature face à l'hégémonie de l'économique

Artikel: Théâtres européens en temps de crise (2008-2011) : faire voir et entendre le néolibéralisme autrement

Autor: Poirson, Martial

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-271902>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Théâtres européens en temps de crise (2008-2011) : faire voir et entendre le néolibéralisme autrement

« Un Macbeth du monde de l'entreprise et des temps modernes », titre l'*Evening Standard* à l'occasion de la représentation d'*Enron* de Lucy Prebble au *Noël Coward Theatre* de Londres en juillet 2010. La pièce, dont le cycle de représentations a été prolongé jusqu'en août, avant de partir en tournée au *Broadhurst Theater* de New York, est unanimement saluée par la presse économique elle-même, depuis le *Financial Times* jusqu'au *Bloomberg*, dont le journaliste affirme malicieusement : « Mon conseil : investissez dans un billet d'entrée ». Cette métaphore financière, hasardeuse en ces temps troublés, est d'ailleurs caractéristique d'une dramatisation de la crise des *subprimes* qui, depuis 2008, envahit la médiasphère et file la métaphore de l'économie considérée comme « drame humain », « immense théâtre où s'expriment passions, ambitions et manipulations », et d'une production opportuniste soucieuse avant tout d'exhiber avec complaisance et naïveté les « spectaculaires vanités » au fondement supposé de la nature humaine¹. Adoptant les structures énonciatives de la tragédie, cette sorte de théâtrocratie d'un nouveau genre trouve dans l'utilisation galvaudée du langage du théâtre la formulation adéquate et efficace d'une conception dé-responsabilisante de l'action humaine, dé-réalisante de ses conséquences pratiques, et surtout fataliste de l'Histoire moderne. Renouvelant l'imaginaire symbolique d'une téléologie pessimiste, solidement enracinée dans une anthropologie négative, envisageant l'histoire humaine comme la chronique d'une chute annoncée, autrement dit une forme de déchéance programmée dès le péché originel de l'*homo æconomicus*, exploitant toutes les ressources rhétoriques des grands mythes cosmogoniques, mobilisant les structures mentales et les dispositions idéologiques susceptibles d'adhérer à toutes sortes de stratégies de bouc émissaire, avant tout désireuses de désigner des coupables idéaux et surtout, de sublimes victimes expiatoires, cette nouvelle eschatologie économique construit actuellement dans le discours politique, médiatique, et parfois même artistique, le grand récit fondateur, lénifiant et consensuel d'un

¹ Coralie Schaub, « Spectaculaires vanités. L'entreprise, l'économie et la finance vues par le théâtre », *Challenges*, n° 210, 22 avril 2010, pp. 94-96.

désastre annoncé auquel seule la doctrine économique dominante semble encore imperméable. Cette dernière paraît en effet curieusement verrouillée dans les dogmes tenaces et robustes d'un néo-libéralisme sans scrupule ni état d'âme, actuellement encore largement triomphant, en dépit de l'échec avéré de ses prophéties et de la facticité patente de ses mécanismes supposés vertueux.

Au sein d'une telle configuration historique et politique, le théâtre tel qu'il se pratique et s'écrit aujourd'hui sur différentes scènes d'Europe, au sein de l'institution théâtrale aussi bien qu'en ses marges, refuse de plus en plus fréquemment de donner le change, quitte à redéfinir les règles du jeu artistique et à altérer profondément son propre dispositif esthético-idéologique, au risque de ménager un certain nombre d'ambivalences, voire de contradictions internes à ses propres modalités de fonctionnement. Abandonnant en partie au moins sa fonction culturelle traditionnelle de surcompensation symbolique des grands traumatismes collectifs susceptibles de s'exprimer au sein de la cité, il semble se saisir de la crise en cours pour tenter d'enrayer le processus de résignation à l'œuvre dans la plupart des discours d'analyse politique et journalistique. Depuis la crise de confiance et de conscience presque sans précédent de 2008, aux enjeux non seulement économiques, mais aussi moraux, sociaux et politiques, une intense production dramatique, musicale, chorégraphique et scénographique s'attache en effet en temps réel à faire du spectacle une sorte de caisse d'enregistrement, de résonance et d'amplification des dérèglements de l'économie capitaliste financiarisée au moyen d'une dramaturgie de l'urgence. Machine affectante d'une particulière efficacité, le spectacle est en effet à même de rendre sensible l'économie des affects au fondement de la crise financière dont il exhibe les mécanismes opératoires plus qu'il ne cherche à les expliciter, à les expliquer et encore moins, à les justifier. Processus de métabolisation des abstractions de la finance, de profération ostentatoire des discours tenus en sourdine sur l'économie, d'incorporation des effets réels induits par ses valeurs virtuelles ou immatérielles, le spectacle vivant fonctionne comme un dispositif herméneutique d'une particulière complexité, irréductible au contenu polémique ou critique de certains de ses énoncés, et doué d'un pouvoir de réfraction des faits d'une redoutable efficacité à la fois symbolique et performative.

Au spectacle, les corps en mouvement des acteurs, des danseurs, des figurants affectent d'autres corps potentiellement en mouvement, ceux du public, à la fois spectateur individuel et multitude indivise, susceptible

d'être ainsi mobilisé par le dispositif spéculaire de la représentation, qui rejoue la crise, non pas en fonction d'un temps social réel qui en dilue les relations de causalité, mais du temps propre de l'exécution artistique, condensé et densifié, qui en cristallise et en exacerbe les conséquences et les implications directes ou indirectes. Loin des spéculations déréalisantes et désincarnées de la vulgate néolibérale, la performance spectaculaire réalise en effet, à partir de la matière première hautement malléable des corps et des voix, un théâtre d'idées conçu dans l'immédiateté de l'événement théâtral, au moyen d'effets esthétiques dont le pouvoir d'affectation est presque sans limite, et sans aucun doute sans égal, compromettant toute stratégie de dénégation ou d'euphémisation propre aux théories et discours économiques dominants.

Performer la crise consiste par conséquent pour le théâtre contemporain, comme c'était déjà le cas, selon d'autres modalités, pour le théâtre classique², à la *rejouer*, pour mieux *déjouer* les ruses du néolibéralisme, dont le tropisme absorbe généralement les critiques dont il fait l'objet et les instrumentalise à ses fins propres³, et pour subsumer, sous les discours d'autojustification, l'inconscient culturel du capitalisme marchand et patriarcal refoulé aux marges de son discours scientiste. Mais performer la crise revient également à reconquérir l'espace public structuré par la représentation bourgeoise, à remettre sur le devant de la scène, non pas une science sans conscience, oublieuse de ses origines autant que de sa vocation, mais une science morale fidèle à ses fondements anthropologiques comme à sa naissance historique, au cœur de la philosophie des Lumières⁴. Performer la crise contribue donc à la refondation axiologique nécessaire à l'émergence d'une conscience nouvelle et profondément empathique de la crise exposée sous nos yeux⁵, à se saisir des menaces comme des virtualités d'un capitalisme cognitif⁶ au sein duquel se reconfigure actuellement notre horizon de pensée et d'action postmoderne.

Trois évolutions remarquables semblent dès lors se profiler dans un monde des spectacles lui-même en crise : d'abord, *la prise à partie du théâtre*

² Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique (XVII-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVII^e siècle », 2011 et *Comédie et économie du classicisme aux Lumières (XVII-XVIII^e siècles)*, Paris, Classiques Garnier, « Lire le XVIII^e siècle », 2012.

³ Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

⁴ Comme y engage Amartya Sen dans *L'Économie est une science morale*, Paris, La Découverte, 2004.

⁵ C'est la conviction défendue par Jeremy Rifkin dans *Une nouvelle conscience pour un monde en crise*, trad. Françoise et Paul Chemla, Paris, Les Liens qui libèrent, 2011.

⁶ Yann Moulier-Boutang, *L'Abeille et l'économiste*, Paris, Carnets Nord, 2010 ; *Le Capitalisme cognitif. La nouvelle grande transformation*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008 [seconde édition].

comme espace public délibératif susceptible de penser la crise de façon exogène, en l'absence d'explications endogènes satisfaisantes provenant de la science ou même de la pratique économique elle-même ; ensuite, *le grand retournement herméneutique* qui encourage l'économie nouvelle de l'immatériel et des industries créatives à prendre sciemment et paradoxalement le spectacle vivant pour modèle de ses propres redéploiements théoriques et expérimentations pratiques ; enfin, *l'émergence d'une dramaturgie de l'économie nouvelle* qui tranche avec les dramaturgies de l'échange et de la production en vigueur depuis le XVII^e siècle et se saisit d'une forme, inédite dans l'histoire du capitalisme, d'organisation des échanges, de la production de la valeur et de l'accumulation des richesses engendrées par l'innovation, l'invention et la créativité collectives. Cette dramaturgie de la crise économique propre à un certain type de théâtre post-dramatique, abstraction faite des théâtres militants⁷, mais aussi des théâtres de performance et d'avant-garde⁸, qui justifieraient en eux-mêmes une étude spécifique, relève d'une poétique commune et d'un dispositif esthétique-idéologique qu'on peut réduire à quelques postures principales, en dépit de la diversité apparente des formes esthétiques proposées et des positionnements idéologiques affichés par les dramaturges et hommes de théâtre.

Il s'agit donc, dans le présent article, d'interroger d'abord le théâtre qui *prend acte de la crise économique* en convoquant sur scène un certain nombre de témoignages privilégiés, à la fois diachroniques (répertoire patrimonial) et synchroniques (écritures contemporaines), à partir de politiques de programmation concertées et revendiquées ; ensuite le théâtre qui *atteste et juge de la crise* en exposant sur scène ses rouages, au moyen de nouvelles écritures scéniques qui font pendant aux événements et se nourrissent de l'actualité pour alimenter leurs propres fictions dramatiques ; enfin, le théâtre qui *exhibe la crise* en en faisant la matière même du travail créatif en devenir, des significations en construction, au moyen d'expérimentations dramatiques, musicales et chorégraphiques ouvertes et participatives fondées sur l'hypothèse d'une relation d'homologie entre économie et spectacle et sur la reconnaissance du potentiel dramatique inhérent à la fiction économique considérée en tant que telle, aussi iconoclaste qu'une telle position

⁷ Olivier Neveu, *Théâtres en lutte. Le théâtre militant en France des années 1960 à aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2007 et Christian Biet et Olivier Neveu (dir.), *Une Histoire du spectacle militant (1966-1981)*, Paris, L'Entretemps, 2007.

⁸ Christian Biet, Ophélie Landrin et Marie Pecorari (dir.), « L'Avant-garde américaine et l'Europe », *Théâtre/Public*, n° 190 : « Performances », octobre 2008 et n° 191 : « Impact », décembre 2008.

puisse paraître à une époque où on cherche à toute force à essentialiser la sphère économique.

Le théâtre comme témoin privilégié de la crise

Face à la contradiction historique que nous sommes en train de vivre, le théâtre est comme de coutume depuis l'âge classique commis d'office : il est mis en demeure, non seulement de fournir les explications crédibles qui font cruellement défaut dans le discours des experts comme des praticiens de l'économie, mais encore de renégocier un pacte de créance rudement mis à mal par une histoire qui, une fois encore, apparaît comme celle des vainqueurs⁹. Un tel impératif politique inspire aux théâtres publics une programmation à la fois tournée vers un certain répertoire oublié d'œuvres violemment satiriques à l'encontre de la ploutocratie et des pathologies de l'argent, et vers des œuvres de circonstance immédiatement contemporaines, oscillant entre théâtre documentaire et théâtre didactique ; ce qui permet au très conservateur *Figaro* en 2009 de titrer avec une naïveté toute calculée : « De nouveau, le théâtre parle d'argent ! ». Il est suivi de près par une presse unanime à saluer le sursaut citoyen d'un théâtre enfin impliqué dans la critique des apories des démocraties de marché, et pourtant oublieuse, notamment, de la lumineuse mise en scène de *Turcaret* d'Alain-René Lesage par Gérard Desarthe, sur une dramaturgie de Jean Badin, à la MC 93 qu'elle avait boudée, voire vivement critiquée en 2002¹⁰, mais aussi de *Faut pas payer !*, œuvre majeure du théâtre militant contemporain de Dario Fo, mise en scène par Jacques Nichet au Théâtre des Amandiers en 2005... L'époque n'était pas encore à la déploration consensuelle des méfaits de l'argent déréglé dans une Europe en état de choc. Conjointement à ce mouvement, hommes de spectacle et institutions théâtrales sont mobilisés pour chercher à penser la crise, comme au Théâtre du Rond-Point, où son directeur, le metteur en scène et écrivain, Jean-Michel Ribes, assisté de Fabienne Pascaud, la très influente critique théâtrale du journal d'information culturelle *Télérama*, animent un débat public provocateur plaisamment intitulé « Vive l'argent ! », sollicitant comédiens,

⁹ Elle se résume par le mot d'ordre accusateur : « Privatisation des profits, collectivisation des pertes ».

¹⁰ Martial Poirson, « Le levain du théâtre contemporain », dans Martial Poirson (dir.), *Art et argent au temps des Premiers modernes (XVII-XVIII^e siècles)*, Oxford, SVEC, 2004 :10, pp. 297-318.

philosophes, sociologues, artistes¹¹... C'est donc par la représentation théâtrale qu'est structurée l'opinion publique vivement ébranlée dans ses certitudes par une crise économique d'une ampleur sans précédent depuis la Seconde Guerre Mondiale, de l'aveu même des spécialistes faisant (de moins en moins) autorité.

Cette double tendance est particulièrement visible dans la saison 2009-2010 du théâtre de la Comédie-Française, analysée de façon convenue par son conseiller littéraire Laurent Muhleisen en ces termes : « Il est bon de ne pas laisser ce sujet entre les mains des seuls financiers. Le théâtre a la faculté de faire réfléchir autrement que du point de vue de l'économie. Il souligne les risques d'aliénation aussi bien que les chances de bonheur que l'argent suscite »¹². C'est ce qui motive la mise en scène, à la salle Richelieu, de la comédie de caractère *L'Avare ou l'école du mensonge* (1668) de Molière par Catherine Hiegel, interprété par Denis Podalydès incarnant un Harpagon jouisseur et burlesque inspiré par l'interprétation cinématographique culte de Louis de Funès ; et au Vieux Colombier, de la comédie cynique et noire *Les Affaires sont les affaires* (1903) d'Octave Mirbeau par Marc Paquien, dans l'espace monumental et vide conçu par le scénographe Gérard Didier, rempli par des cris stridents et les rugissements de bêtes sauvages propres à souligner les propos du personnage éponyme Isidore Lechat, servi par Gérard Giroudon. Écrites à deux siècles d'intervalle, dans des situations socio-historiques bien distinctes, l'une dans le contexte de l'affranchissement progressif de la sphère économique par rapport aux impératifs de la morale et à la politique, à la faveur de l'émergence d'une culture négociante, l'autre dans une « Belle époque » qui n'est pas encore revenue des délices de la Révolution industrielle et découvre avec fascination les mirages de la finance internationale dans une époque où le mot d'ordre politique « Enrichissez vous ! », conçu par François Guizot sous le Second Empire, n'est pas encore considéré comme obsolète ou mensonger, ces deux satires sociales sont ainsi curieusement convoquées pour rendre

¹¹ « Vive l'argent ! » Lundi 9 mars 2009, 19h30, Théâtre du Rond-Point. Débat public animé par Fabienne Pascaud et Jean-Michel Ribes, avec Edgar Morin, Jacques Attali, Clémentine Autain et Frédéric Beigbeder. Interventions artistiques de Clarika et de Didier Super. L'ensemble consultable sur le site internet de l'hebdomadaire culturel *Télérama* : <http://www.telerama.fr/monde/vive-l-argent-une-soiree-debat-organisee-par-telerama,40104.php>. Il est enrichi de six conférences avec notamment un *trader* reconverti en moine, un patron « intello », un banquier : <http://www.telerama.fr/monde/debat-sur-l-argent>.

¹² Nathalie Simon, « De nouveau, le théâtre parle d'argent » ; Armelle Héliot, « Octave Mirbeau plus actuel que jamais », *Le Figaro*, 23 novembre 2009.

compte des dérives d'une économie spéculative déconnectée des variables réelles de l'échange et de la production. Elles sont soulignées par deux mises en scènes qui, en dépit de déclarations d'intention à vocation politique pour notre temps, tirent la satire vers les stéréotypes comiques universels, tendues entre l'insoutenable légèreté de l'être au monde (« Harpagon court, rit, danse. Il fête son argent ! L'avare est le personnage heureux d'une farce horrible ») et la dimension tragique de l'existence avilie par la réussite matérielle aliénante (« *L'Avare* est la comédie noire de l'argent qui rend fou, qui conduit au crime et au suicide »)¹³.

Déclaré « Fil rouge » de la saison 2009-2010, « l'argent » inspire en outre à l'administratrice générale de la Comédie-Française Muriel Mayette, avec le concours de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), une commande d'écriture adressée à dix auteurs contemporains de générations, de tendances esthétiques et de postures idéologiques différentes, destinée à être entendue sous forme d'extraits choisis au théâtre du Vieux Colombier par les élèves-comédiens de la Troupe à la fin de la saison 2009. Ces pièces sont ensuite publiées avec des entretiens sur les questions récurrentes et programmatiques suivantes : « Pourquoi écrire - et du théâtre ? » ; « Le théâtre est-il toujours un art vivant ? » ; « L'argent a-t-il une odeur ? »¹⁴. Les contraintes d'écriture de ce qui est présenté comme un « sujet imposé en thématique commune » ont de quoi surprendre : « éviter le monologue, réduire à quatre maximum le nombre de personnages ». Une telle consigne compromet d'emblée l'épicisation et la structure chorale propre à un certain nombre de spectacles d'avant-garde consacrés à la question économique et destinés à enclencher un processus de mise à distance réflexive de la fable à la fois dramatique et économique. La justification d'un tel projet, présentée par le secrétaire général Pierre Notte, est encore plus significative. Elle entremêle d'emblée les questions relatives à l'économie du spectacle avec celles ayant trait au spectacle de l'économie et trahit une fascination certaine pour la dimension plastique et malléable de l'objet qu'elle est censée décrire, voire le cas échéant interroger. Dans un style volontairement chaotique et erratique, à l'image de son objet, l'auteur tisse lieux communs et syntagmes figés associés à l'argent, construisant un énoncé purement tautologique et autoréférentiel :

¹³ Catherine Hiegel, *Programme de la Saison 2010-2011 de la Comédie-Française*, p. 10. Extrait de la note d'intention de mise en scène.

¹⁴ « *L'Argent* ». *Dix pièces courtes, L'Avant-Scène théâtre – La Comédie-Française*, « Les petites Formes », 2009. Denise Chalem, Aziz Chouaki, Enzo Cormann, David Lescot, Christine Montalbetti, Adeline Picault, Éric Reinhardt, Pauline Sales, Christian Siméon, Tilly.

Le nerf de la guerre. L'argent. Centre nerveux des relations sociales, sang du corps professionnel, fluide vital de la consommation, l'argent, comme les maladies, passe de main en main. Monnaie d'échange. Un lien possible, et sans odeur, dit-on, entre les êtres, nerf de toutes les guerres. Il se transforme, se gangrène, se soigne, s'attrape n'importe où, parfois n'importe comment, avec n'importe qui. L'argent, comme l'air respiré au travail, semble aussi essentiel, constitutif, fondamental, moteur et motif, à la fois sujet, objet et objectif. Comme Dieu, l'argent est partout. Mais affiché, toujours présent même dissimulé, et même encore plus spectaculaire et visible dans son absence, on oserait dire diaboliquement¹⁵.

Au-delà de la paraphrase de la célèbre citation de Molière dans *L'École des femmes*, selon laquelle « l'argent est la clef de tous les grands ressorts » qui « frappe toutes les têtes » et « en amour comme en guerre avance les conquêtes », la métaphore filée de la contamination collective mortifère, à vocation à la fois dépréciative et laudative, soutient une conception ouvertement magico-religieuse de l'économie. Elle contraste fortement avec l'ontologie politique qui suit immédiatement dans la citation, où l'argent est qualifié de « moyen inévitable » et présenté comme un bien de première nécessité (« l'argent, comme l'eau au corps, peut manquer jusqu'à la mort »), comme une finalité dernière, un équivalent axiologique et un instrument inévitable de domination : « L'argent parfois aussi devient une fin en soi, comme le plaisir pour d'autres, comme le pouvoir pour certains, confondu à la puissance, à la liberté, à l'émancipation ou à l'affranchissement ». Il est surtout décrit comme un objet éminemment théâtral, au prix d'un glissement entre catégories esthétiques et socio-politiques :

Il n'y a pas un fait de société, pas un décor contemporain de ce monde que l'argent ait épargné. Culture, nature, affaires ou politique, *show business*, écologie, religion, éducation ; tout est question d'argent, et de moyens. La question d'argent est partout. Comme on peut faire du théâtre de tout, on peut aussi de l'argent faire un sujet dramatique ; monnaie d'échange, tentation satanique ou décorum pathétique¹⁶.

Cependant, la louable intention de promouvoir le « patrimoine émergent » à travers la constitution d'un « panel de regards éclectiques », et d'« interroger sans cesse les voies de [l]a représentation » du répertoire dramatique en le confrontant à « notre société et son fluide nerveux, l'argent », « en prise avec notre temps, notre monde, nos préoccupations »,

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁶ *Ibid.*, p. 8.

est finalement placée dans un tel argumentaire au service d'un devoir d'inventaire, d'une bonne conscience citoyenne avant tout soucieuse de rétablir un consensus forcé au sein d'un corps social rudement mis à mal, quitte à occulter la crise, à la déréaliser en prétendant l'aborder de plein fouet à travers les moyens propres du dispositif théâtral.

Se gardant bien de remettre en cause les présupposés idéologiques, politiques et éthiques du pouvoir conféré à l'économie, une telle conception, largement dominante dans l'offre théâtrale européenne et notamment française des années 2008-2011, réduit ainsi le spectacle à la fonction thérapeutique d'exutoire aux pathologies de l'argent et de guérisseur de l'épidémie de comportements collectifs irrationnels, à l'image des stages dits de Théâtre de l'Opprimé organisés à des fins didactiques par les politiques de prévention sociale dans les établissements scolaires d'éducation¹⁷, voire à des fins de cohésion entre membres du personnel à l'intérieur d'une supposée « culture d'entreprise »¹⁸. Conçu à l'origine par Augusto Boal, par ailleurs organisateur dans les années 1970 lors de son exil en France de formations anticonsuméristes destinées à coordonner le boycott pur et simple de la consommation afin de favoriser l'implosion de l'économie capitaliste de marché, comme moyen d'émancipation par la lutte et d'incitation à l'encapacitation des minorités subalternes, ce théâtre militant est aujourd'hui instrumentalisé à des fins de prévention en contradiction avec ses objectifs insurrectionnels, au prix d'un profond détournement de la fonction politique de son dispositif esthétique-idéologique de mise en crise.

Le théâtre comme tribune et tribunal de la crise

Au moment même où les sciences humaines et sociales élaborent des articulations nouvelles entre spectacle et économie, les scènes françaises et européennes montent des œuvres écrites très rapidement à la faveur des

¹⁷ Martial Poirson, « 'Le taon au flanc de la société' : le Théâtre Forum en France aujourd'hui », Bernard Faivre (dir.), « Théâtre populaire, actualité d'une utopie », *Études théâtrales*, 2008, pp. 75-91.

¹⁸ Ainsi, notamment, de compagnies prestataires de services telles qu'*Actors Means Business*, spécialisée dans les « stages cohésion » favorables à l'esprit d'équipe et propices à l'augmentation de la productivité du travail. De la même façon que la sémiologie est réinvestie aujourd'hui par les publicistes, que les grands mots d'ordre des idéologies émancipatrices sont détournés et recyclés dans des slogans publicitaires, ou encore que les formations universitaires en sociologie et en psychologie sont instrumentalisées par les spécialistes en marketing ou en gestion des ressources humaines, les techniques du Théâtre Forum peuvent servir d'outil à la disposition des techniques de management, autrement dit d'instruments de pouvoir...

circonstances. Tel est le cas en Angleterre d'*Enron* (2009), composée par une dramaturge de 28 ans, Lucy Prebble, qui pour évoquer l'« affaire Enron » multiplie les inserts musicaux (musique électronique, hard-rock), les séquences chorégraphiques, les interventions vidéo et les effets spéciaux. Des *traders* survoltés, dansant, chantant et suractifs, sont plongés dans l'euphorie de la bulle, aux côtés des frères Lehman transformés pour les besoins de la scène en siamois partageant un seul et même costume, et de l'arrogant PDG Jeffrey Skilling, sorte de héros moderne et dérisoire de la finance internationale, flanqué de son directeur financier, qui nourrissent à grand renfort de billets verts, dans les dessous de la firme, d'immenses reptiles de plus en plus agressifs symbolisant les sociétés-écrans supposées masquer la dette aux yeux du public. Cependant, à la faveur d'une coupure d'électricité touchant l'ensemble de la Californie, un journaliste d'investigation, mandaté par le journal *Fortune*, débarque dans l'entreprise pour poser des questions qui s'avèrent rapidement dérangeantes : elles finissent par faire perdre son calme au patron qui, la cravate nouée autour du front, entame un rituel d'expiation et invoque son grand argentier pour tenter de terrasser les chimères à coup d'éclairs aveuglants, mais en vain : le cours de l'action s'effondre finalement, laissant 25 000 employés sans ressources et le pays dévasté. Le directeur comparait alors dans une scène de procès où il refuse de prendre ses responsabilités et termine en uniforme orange de prisonnier de droit commun. Représentée devant un public de banquiers et de *traders de la City* au *Noel Coward Theatre* de Londres, cette allégorie hallucinatoire au décor postindustriel, multipliant les citations avérées de propos du Jeffrey Skilling lors du procès hypermédiatisé de l'affaire Enron, est particulièrement significative de ce théâtre-documentaire, fruit d'une dramaturgie de l'urgence nourrie de l'actualité immédiate, puisque le spectacle est créé moins de trois ans après les faits.

C'est encore plus flagrant pour *The Power of Yes* (2010) commandé d'« urgence » par le *National Theatre* de Londres à l'auteur à succès David Hare, qui s'était précédemment inspiré de la guerre en Irak et des mésaventures du *New Labour* de Tony Blair, pour cette fois rendre compte de la crise du crédit hypothécaire américain de 2008. Il est assisté dans sa démarche artistique par Masa Serdarevic, ancienne employée du groupe *Lehman Brothers* recrutée par le *National Theatre* comme consultante, qui apparaît également comme personnage de la pièce. À partir d'une enquête de trois mois dans les milieux de la finance, multipliant les entretiens avec journalistes économiques, banquiers, *traders*, avocats, industriels,

décideurs, comme le directeur de la Financial Services Authority, en charge de la réglementation financière britannique, le dramaturge tisse une intrigue qui, dit-il, « n'est pas une pièce. C'est une histoire ». À mi chemin du théâtre-documentaire et du théâtre didactique, la scène se transforme en tribune journalistique ou en chaire d'université : un protagoniste, déguisé en reporter, carnet de notes à la main, interroge différents acteurs de la crise en affectant une posture de feinte naïveté, forçant la confiance et extorquant à coup de maïeutique des formules choc, réelles ou imaginaires, telles que « le capitalisme a été remplacé par un socialisme qui n'a renfloué que les riches », ou « les banquiers n'étaient pas méchants, ils étaient juste des hamsters dans la roue » (Howard Davies). Salué unanimement par la presse, toutes tendances confondues, cependant que David Hare se voit inviter par *The Guardian* à commenter la crise financière, ce spectacle s'appuie sur une dramaturgie de la comparution immédiate qui convoque sur scène les témoins de l'histoire et procède à l'instruction à charge des acteurs de l'économie comme des institutions et instances qui leur ont permis d'exercer leur fonction.

En France, on assiste à un phénomène comparable avec notamment le diptyque mis en scène en 2009 par Daniel Benoin au Théâtre national de Nice, dont il assure la direction, à partir d'une adaptation et d'une création, associées à une rencontre organisée à l'occasion des 40 ans du théâtre et intitulée « Les artistes et la crise... un an après ». Le metteur en scène et directeur affirme en effet avoir voulu, par le théâtre, se saisir de l'actualité économique au moyen d'une pièce qui « décrit de manière décapante le capitalisme contemporain » et « analyse avec une précision diabolique les rouages économiques les plus actuels ». C'est en effet en entrant de plain-pied dans les procédures opératoires du processus de financiarisation de l'économie que le dispositif spectaculaire est à même de rendre compte d'« un nouveau type de capitalisme [qui] prend le dessus ». Pour autant, la finalité idéologique du propos, conçu comme un exercice de dévoilement critique, ne tolère aucune concession sur la teneur esthétique du projet artistique. Seule l'œuvre d'un classique contemporain est à même d'offrir la médiation symbolique nécessaire à l'affectation des spectateurs et à leur intellection de la situation exposée : « Il est encore plus rare qu'un tel sujet donne lieu à une grande pièce, à la fois par sa force narrative et l'épaisseur des personnages »¹⁹. Cette puissance de démystification, le metteur en scène ne pense pouvoir la

¹⁹ Daniel Benoin, « Note d'intention de mise en scène pour *A.D.A. l'argent des autres* » (<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/ADA-largent-des-autres>).

trouver, ni dans le répertoire classique, ni même dans le théâtre contemporain, qui selon lui ne l'aborde pas assez frontalement :

Je ne pouvais pas imaginer répéter un Marivaux ou un Musset au moment où le monde tel qu'il était établi depuis quarante ans s'écroulait, ni même une pièce très contemporaine dont le sujet n'aborderait pas l'arrogance financière et la pulsion de mort qui agitent le système capitaliste²⁰.

A.D.A., *L'argent des autres* est une adaptation d'*Other People's Money* (Award for Best Off Broadway Play en 1989) écrite il y a une vingtaine d'années par l'américain Jerry Sterner, agent immobilier puis écrivain, traduite en français en 2006 par les soins de Linda Blanchet et du metteur en scène. Cette comédie noire se déroule à New York et Rhode Island, et raconte l'affrontement entre l'industriel Andrew Jorgenson, dont l'entreprise familiale de production de fils et câbles métalliques fait vivre une part importante de la population de la région, et le financier Garcinet, interprété par Michel Boujenah, qui « joue sa partition » et lui propose une restructuration destinée à maximiser ses profits en se débarassant purement et simplement de la branche et en liquidant ses actifs : considérée comme un « véritable cancer financier qui bouffe les bénéfices de toutes les autres activités chiantes », l'entreprise doit selon lui être traitée au moyen d'un « acte chirurgical » et cédée à « un de ces types de la Bourse qui ne connaissent que le papier », cependant qu'on « vend l'usine à la casse », au mépris des salariés et de l'économie réelle de la région. Alors que l'industriel comprend, mais trop tard, la supercherie, il se heurte à l'arrogance et au mépris de l'actionnaire, réaction typique de cette fable cynique et désabusée diffusée en direct sur France 2 en octobre 2009 : « Bienvenue dans le monde merveilleux du Palais Brongniart ». Une voix *off* commente l'action sur le ton monocorde et faussement compassé du journal télévisé, cependant que les personnages évoluent dans un décor de bureau retro éclairé au néon et bombardé par les images vidéos, ouvrant par une grande baie vitrée sur un paysage (déjà) postindustriel. Renouant avec la structure tragique du conflit de transcendance et du dilemme impossible, la pièce telle qu'elle est abordée par Daniel Benoin repose sur l'antagonisme entre, d'un côté le vieux capitalisme rhénan, fort de son modèle paternaliste d'entreprise familiale, de sa stratégie d'investissement dans les valeurs réelles de l'économie et de sa

²⁰ Daniel Benoin, « Note d'intention de mise en scène pour *Le Roman d'un trader* » (<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Roman-d-un-trader>).

déontologie d'inspiration utilitariste ; de l'autre côté le capitalisme moderne, financiarisé et mondialisé, persuadé de son hégémonie et de sa toute puissance, drapé dans l'arrogante certitude de forcer par son volontarisme sans faille le cours de l'Histoire, guidé par l'instinct prédateur de l'individualisme possessif le plus effréné :

[L]a puissance de cet affrontement entre un roi de la Bourse et un chef d'industrie mis en difficulté par la mondialisation, les forces politiques, sociales, humaines mais aussi affectives mises en jeu, tout concourt à faire de cette pièce un tableau bouleversant, même s'il est plein d'humour, un discours des plus aigus sur le monde qui nous gouverne²¹.

Second volet du diptyque, *Le Roman d'un trader*, directement inspiré à l'écrivain Jean-Louis Bauer par l'affaire Kerviel survenue en 2008, se présente comme une « subprimes fiction »²² : elle évoque le week-end de panique d'une grande banque dont le directeur général apprend qu'un de ses jeunes *trader* de 25 ans a mis en jeu 25 milliards d'euros sans aucune indexation sur les valeurs réelles ni possibilité d'injection de liquidités dans le système. Alors que le directeur général (Bernard-Pierre Donnadiou), qui a tenté en vain d'emprunter l'avance sur trésorerie au gouvernement, aux prises avec la Banque de France, multiplie les stratégies de sauvetage et cherche à sauver les apparences, le fantôme du *trader* (interprété par Lorant Deutsch en costume blanc), victime d'une chute mortelle du haut de la tour d'affaires (il est symboliquement « tombé de haut »), raconte son enfance, où il troquait déjà des barres de chocolat avec ses cousins pour le goûter (« Si quelqu'un gagne tout le chocolat, il y a forcément quelqu'un d'autre qui est au pain sec... ») ; il évoque la fièvre spéculative qui l'a conduit à engager une telle somme et commente la conjoncture, expliquant que « la mer, c'est comme la bourse ». À travers une série de tableaux nourris d'effets cinématographiques, la pièce exhibe sans complaisance la profonde ambivalence des hommes d'argent, entre dérision et déraison, domination et soumission au désir des épouses, des *call-girls* et de conquêtes féminines aussi avides qu'eux et capables de les mettre littéralement à genoux, de les faire aboyer. Évoquant les mânes de Colbert et de Trichet, pianotant compulsivement sur son ordinateur, maniant le langage des manieurs d'argent lorsqu'il escompte « une ouver-

²¹ Daniel Benoin, « Note d'intention de mise en scène pour *A.D.A. l'argent des autres* » (<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/ADA-largent-des-autres>).

²² Jean-Louis Bauer, *Le Roman d'un trader*, Arles, Actes Sud, 2011.

ture en gap » ou cherche à se « déboucler », cet adolescent avide et attardé, drogué aux jeux vidéo, perd progressivement le sens du partage entre réel et virtuel. Il est rapidement remplacé dans l'art de masquer les comptes par son ami Éric, plus docile aux volontés du patron ; cependant que le directeur de la banque se débat entre la logorrhée de son avocate et les caprices de sa superbe épouse, ancienne danseuse de flamenco passionnée d'art conceptuel et de sculptures de Jeff Koons, ardemment convoitée par le directeur de la Banque de France. Sur fond de scénario de vaudeville et d'inserts d'actualité, la pièce s'ouvre sur la chute symbolique et programmatique du corps du *trader* depuis le haut de sa tour (que le directeur songe un moment à imiter sur le toit du building), et se déploie selon la logique propre d'un grand récit eschatologique, cherchant à marche forcée à réhumaniser les protagonistes de la crise, à les réinscrire dans la réalité matérielle des corps lourds, dans les attermoissements de la conscience, tant l'auteur est persuadé que « les grands financiers comme tous les hommes ont envie d'être reconnus, estimés et peut-être même aimés »²³. Une telle perspective anthropologique optimiste a de quoi surprendre dans cette comédie noire qui ne renonce pourtant jamais à l'espoir d'un effet thérapeutique de la crise.

Le spectacle comme exhibition de la crise

C'est cependant avec *Une (micro-)histoire économique du monde, dansée*, mis en scène à partir d'une série d'ateliers d'écriture créative en 2010 par Pascal Rambert, directeur du Théâtre de Gennevilliers, en compagnonnage avec le philosophe Éric Méchoulan, directeur du programme « Esthétique et économie politique » du Collège international de philosophie, que la dimension exploratoire et expérimentale est la plus clairement assumée par un dispositif théâtral situé entre l'installation et l'intervention, destiné à exhiber la crise pour mieux en déconstruire les mécanismes et effets pervers sous-jacents. Les corps en mouvement attestent d'une réalité presque tangible, cependant qu'un dispositif de commentaire en direct procure au plateau un souffle épique qui compromet toute emprise du narratif, tout illusionnisme scénographique. Sur un immense plateau nu, une cinquantaine de comédiens et de choristes amateurs sont invités à rejouer les moments les plus quotidiens

²³ Jean-Louis Bauer, « La pièce par l'auteur » (<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Roman-d-un-trader>).

de leur existence, cependant que quatre performeuses interprètent une série de quatre tableaux vivants illustrant l'histoire de l'économie commentés au micro par le philosophe : le premier tableau représente une discussion entre un armateur, un capitaine, un marchand et un assureur dans la maison de café de Mr Liloyd à Londres en 1720 ; le second, Blaise Pascal exposant les principes de fonctionnement de sa « pascaline », machine à calculer les impôts et les taxes ; le troisième, Adam Smith justifiant le principe de l'individualisme possessif, les règles de fonctionnement et les vertus d'un marché sans entrave ; enfin, le dernier tableau se déroule en juillet 2008 à Détroit, dans le Michigan. Il met en scène l'expulsion d'une femme et de sa famille, victimes de la crise du crédit hypothécaire : « Ma maison est saisie, je suis sur le trottoir, et j'aimerais savoir pourquoi », interroge-t-elle en prenant directement à parti le philosophe, qui répond à l'aide de la métaphore du jeu de dominos et de la théorie de la contamination mimétique des comportements de spéculation.

Revendiquant le droit de savoir devant un public composé de gens du quartier, d'intellectuels parisiens, de spécialistes du *marketing* relationnel et du *management* émotionnel, les protagonistes du spectacle exposent un certain nombre de cas concrets et cherchent à engager avec le spectateur, inclus en quelque sorte dans le dispositif de la représentation, une délibération au moyen d'une dramaturgie de la comparution. Ils mêlent étroitement paroles spontanées et revendications militantes issues des ateliers d'écriture²⁴, proférés au micro par des participants aux ateliers, écrits en direct chaque soir sur le plateau par eux-mêmes ; saynètes de performeuses dites et réécrites en direct par Clémentine Baert, Cécile Musitelli, Kate Moran, Virginie Vaillant et Pascal Rambert à partir de structures d'improvisation ; interventions philosophiques écrites et ré-improvisées en direct par Éric Méchoulan, entrecoupées de textes de Montaigne ou Mallarmé ; enfin, mouvements chorégraphiques choraux, sur une musique originale d'Alexandre Meyer, mélangée à des inserts éclectiques extraits de Bach, Bee Gees et Bob Dylan, avec le concours des choristes de l'École nationale de musique de Gennevilliers.

Conçu avec pour seul mot d'ordre la volonté collective et citoyenne de savoir, la proposition artistique se présente comme une installation à vocation heuristique, mais aussi comme un projet politique de réappropriation citoyenne du discours et des systèmes de référence de

²⁴ Portant sur la chute du pouvoir d'achat, le basculement existentiel de la perte d'emploi, l'angoisse du chômage, le spectre du déclassement et de la marginalité...

l'économie, au moyen d'une archéologie de ses savoirs, d'une actualisation de ses prescriptions et d'une expérimentation théâtrale :

Perpétuelle menace, au-dessus de nous, hors de nous, l'économie règne sur nos existences. Le pire de la servitude : ne pas savoir, ne pas comprendre, être livré tout nu au pouvoir brut de la production et de la marchandise, ballotté d'une crise à l'autre comme un bateau ivre²⁵.

Utilisant « l'écriture scénique » comme « écriture littérale », refusant les pièges de la métaphore et les tentations d'un spectacle simplement illustratif, le metteur en scène Pascal Rambert puise dans le fonds commun des « récits archaïques » les fondements d'« autres paradigmes où se rencontreraient réel et fiction ». Son « intérêt pour l'économie et ses figures contemporaines – sa défiguration », né d'une photo d'expulsion d'une famille noire américaine dans la rue, entourée de ses meubles, faute de pouvoir payer son crédit hypothécaire, génère un spectacle qui prétend fonder une communauté interprétative autour d'un dispositif permettant de « mélanger du réel très brut à de la fiction très élaborée, du savoir à un espace de non-savoir », à seule fin de « montrer le combat des gens ordinaires », et de redonner corps, voix, mouvement, à l'abstraction de la croyance économique : cette « grande fresque brute, proche de l'installation d'art contemporain », exacerbant une théâtralité forcée et « revendiquée comme telle », composée de « ballets de corps bruts », repose sur une certaine forme de métabolisation des virtualités de l'économie : il s'agit de « traduire les états du corps qu'induisent ses rapports sociaux », dont les conflits « traversent le corps », afin de fournir un « mode d'emploi du corps et de l'esprit » et surtout, de montrer qu'il est « possible de réinventer des formes de productions nouvelles »²⁶. La stratégie, indissociablement artistique et politique, consiste donc à réincarner la fiction économique, à en déconstruire en temps réel, à travers une dramaturgie en action, les procédés agissants de scénarisation, au moyen de « bulles d'histoire » de la « Grande Histoire de l'Économie », afin de subsumer les « idées de cette histoire (une idée étant toujours la contraction de scénarios) ». Dès lors sont passés en revue les paradigmes de l'économie politique, fondée sur la « gestion de la peur », opposée à

²⁵ Dossier pédagogique disponible en ligne sur le site du Théâtre de Gennevilliers, rubrique « Mode d'emploi » (<http://www.theatre2gennevilliers.com/index.php/09spectacle/Pascal-Rambert-et-Eric-Mechoulan-Une-micro-histoire-economique-du-monde-dansee.html>).

²⁶ Pascal Rambert, Note d'intention de mise en scène, Dossier pédagogique (voir note 25).

une certaine anthropologie économique du don inspirée par Marcel Mauss et l'observation des systèmes d'échanges non productifs et non marchands, mais surtout, ramenée à la philosophie de la morale qui en est le fondement occulté par la science économique elle-même à la suite de l'apparition de la doctrine d'Adam Smith. Le spectacle est donc à même de révéler l'économie des affects dissimulée sous le modèle productiviste de l'économie de marché et son individualisme possessif : « L'avantage du théâtre est que l'on y fait des rencontres : pourquoi le fétichisme de la marchandise et les corps au travail ne retrouveraient-ils pas le travail des corps et le fétichisme des goûts ? » Économie et spectacle participeraient en fait d'une même crise, d'un même processus d'aliénation structurant la société et la culture contemporaines :

L'ouvrier vendait, autrefois, sa force de travail comme quelque chose qu'il possédait ; l'homme de services doit, aujourd'hui, échanger ce qu'il est jusque dans ses styles singuliers : deux figures d'aliénation bien différentes. La société de services s'est généralisée en société de spectacle. Adam Smith avait vu juste, premier situationniste de l'histoire. Ou plutôt le situationnisme de Guy Debord, retrouverait, dans la société du spectacle, la figure sociale du capitalisme. [...] Le théâtre n'est pas une métaphore du monde, c'est le monde qui a pris un masque de théâtre pour mieux dire : je ne suis pas qu'économie et la valeur n'est pas seulement financière²⁷.

Il s'agit donc par ce spectacle chorégraphique, qui n'est « ni une fiction qui retracerait la vie d'un grand penseur ou d'un *trader*, ni d'une fable moralisante, ni d'une pièce à thèse sur l'adhésion ou la non adhésion au système économique actuel », d'« être acteur d'une immense fiction financière ». À rebours de tout théâtre didactique, ne respectant aucune chronologie, ne privilégiant aucune explication faisant autorité, se maintenant à l'écart de toute forme d'« européenocentrisme »²⁸, le spectacle manifeste, par la présence obsessionnelle des corps, la puissance de suggestion d'un collectif qui fait masse, par l'immanence d'objets affectifs²⁹, « une compréhension physique, suante, artérielle du sujet sur un plateau », et révèle les affinités électives cachées, voire refoulées ou déniées entre l'esthétique et l'économie modernes. Ce « texte à trou », fruit de

²⁷ Éric Méchoulan, Note de spectacle, Dossier pédagogique (voir note 25).

²⁸ La pièce aborde aussi bien le prêt sur gage des monts de piété vénitiens que les économies non-monétaires ou le microcrédit en Inde avec Muhammad Yunus.

²⁹ Chaque participant au spectacle est invité à convoquer sur scène un effet personnel utilisé comme accessoire de jeu et support de l'imagination.

l'agencement de systèmes collectifs d'énonciations et de la « combinaison à l'infini de segments littéraires autonomes, via des feuilles mobiles », de l'interaction entre des micro-fictions et des micros-prélèvements du réel, organisé en séquences dramatiques, selon un procédé de montage de type cinématographique, débouche finalement sur « une forme où l'on ne montre pas tout ».

L'enjeu n'est donc, ni de redoubler l'ostentation de la marchandise par son exhibition complaisante, ni de sombrer dans les virtualités enchâssées de la fiction économique déréalisante aussi bien pour les rapports sociaux de domination au sein du dispositif productif que pour les inégalités réelles de conditions engendrées par l'utopie néolibérale. Il s'agit au contraire, par la surthéâtralisation et l'autoréflexivité de cette proposition théâtrale, « d'aller vers l'artifice le plus total, assumé, presque fantoche [...], pour créer un contre-point à la spontanéité du discours » « et à la présence brute des acteurs sur le plateau ». L'« installation in vivo » fait donc du plateau un espace transactionnel susceptible de subsumer, sous les lois de l'économie, « un certain nombre de questions que le plateau porte déjà en lui » et de mettre en situation « une grande fiction » où le spectacle s'interroge sur la signification de ses propres modes opératoires (« a-t-on rempli le cahier des charges que présuppose l'acte de représentation ? »). Il s'ensuit un double questionnement : d'une part, du côté de l'acteur, le fait de vendre son image, d'accepter la prestation de service au fondement de sa performance, de l'exhibition de son corps pour de l'argent (question d'autant plus cruciale que le projet mobilise aussi bien des comédiens professionnels que des amateurs) ; d'autre part, du côté du spectateur, le fait de consentir à payer cette performance corporelle et vocale, d'accepter les termes de l'échange, d'évaluer le degré de satisfaction escomptée en fonction du prix de la place... C'est donc, en définitive, la valeur de l'art, dans le cas très particulier d'une prestation de service culturel, qui est engagée dans cette réflexion sur les valeurs économiques.

Ce théâtre ancré dans la cité (pas seulement au sens métaphorique), solidement enraciné dans son environnement immédiat, inscrit dans la réalité de son temps, déplace donc les frontières du théâtre documentaire, didactique ou militant : il organise la séance théâtrale comme une communauté interprétative structurée par la représentation et met en place, à travers le glissement entre fiction économique et fiction dramaturgique, un théâtre délibératif à vocation, non seulement heuristique et herméneutique, mais encore agonistique et polémique. Ainsi, il contraint l'économie à sortir de la posture postmoderne qui en a fait une sorte de

science sans conscience, oublieuse de ses présupposés comme de ses origines, et l'engage, par l'expérimentation théâtrale, à s'interroger sur ses propres potentialités.

Vers un retournement herméneutique ?

Il existe donc aujourd'hui à travers un certain nombre de propositions théâtrales en Europe, une relation qu'on pourrait qualifier d'homologique entre la crise du drame et la crise économique, encore insuffisamment signalée par la critique, en dépit d'effets massifs de contexte depuis 2008. Une telle constellation d'initiatives théâtrales, musicales et chorégraphiques attestent de la profonde reconfiguration actuelle des relations historiques entre spectacle et économie. Longtemps vécues sur le mode de l'incompatibilité, voire de l'antagonisme entre deux secteurs d'activité que tout semble opposer, de telles relations connaissent paradoxalement un certain renversement herméneutique, à la faveur de la crise à la fois structurelle³⁰ et aujourd'hui conjoncturelle du financement du spectacle vivant. En effet, plusieurs évolutions récentes concourent à faire du spectacle vivant un secteur particulièrement sinistré apte à percevoir les effets de la crise : la réforme du régime d'intermittence en 2003, le démantèlement programmé des politiques culturelles, par substitution de l'impératif démocratique de « culture élitaire pour tous » par l'injonction idéologique de la « culture pour chacun »³¹, le choc d'ajustement qui met rudement à mal le système des spectacles et plus largement, des professions créatives. De secteur archaïque de l'économie, le spectacle vivant structurellement déficitaire, évoluant dans une économie de l'incertitude, suivant le modèle d'une économie des singularités³², est actuellement considéré par un certain nombre de sociologues et d'économistes comme l'avant-garde d'un néo-capitalisme tendant à faire de son mode très spécifique de valorisation du travail créateur et de commercialisation de biens singuliers le modèle d'une nouvelle organisation possible de la production

³⁰ En vertu de la maladie des coûts croissants ou loi du déficit structurel analysée par William Baumol et William Bowen dès les années 1970 à propos du système de Broadway dans *Performing Arts : The Economic Dilemma* (1966), devenue depuis paradigme dominant de l'économie des spectacles considérée comme « secteur archaïque ».

³¹ Conformément à l'expression tronquée d'André Malraux en 1966, reprise par le conseiller de Frédéric Mitterrand au ministère de la culture Francis Lacloue dans son rapport, « Culture pour chacun. Programme d'actions et perspectives », novembre 2010.

³² Lucien Karpik, *L'Économie des singularités*, Paris, Gallimard, 2007.

et des échanges marchands, la source d'une nouvelle accumulation de la valeur³³. Ce qui d'ailleurs ne présume en rien de l'avenir du secteur culturel³⁴. Face au naufrage du néo-libéralisme, considéré comme représentation du monde à tendance hégémonique, le théâtre et les arts, victimes privilégiés de l'idéologie utilitariste ambiante, sont ainsi paradoxalement présentés comme des vecteurs et des moteurs de l'économie de l'immatériel et du capitalisme cognitif émergents, avec toute l'ambiguïté que ces termes revêtent aujourd'hui.

Nombreux sont actuellement les économistes hétérodoxes soucieux de diagnostiquer un processus en cours d'entrée dans une nouvelle phase du capitalisme. Les années 1980 se caractérisent par l'exténuation du capitalisme historique, l'épuisement du modèle taylorien-fordien, de l'automatisation de l'organisation du travail, à la faveur d'une triple mutation : mutation technologique, par le passage de l'énergétique à l'informatique et l'émergence de l'immatériel ; mutation politique, à la faveur de la globalisation financière, et de la dilution des valeurs sociales, morales, politiques au sein du processus diffus et contradictoire de mondialisation ; mutation écologique, par épuisement du modèle productiviste et anticipation d'un dépassement à court terme des capacités de charge de la biosphère. À rebours de l'illusion néolibérale réductionniste et de l'étouffoir d'une certaine orthodoxie utilitariste régressive à courte vue s'amorce donc un véritable tournant herméneutique dans la pensée économique hétérodoxe, qui doit faire face à de nouveaux défis tels que les promesses de la bioéconomie et des économies de l'immatériel entrées dans l'ère du numérique, le réencastement du social dans l'économie politique, ou encore l'impératif éthique et écologique né du basculement d'une économie de pénurie vers une économie de surabondance et d'accaparement sans précédent des richesses. À l'aube de ce que certains appellent déjà une « nouvelle grande transformation », considérée comme le pendant de celle dénoncée par Karl Polanyi à propos du capitalisme moderne, et de l'hypothèse du capitalisme cognitif, fondateur d'une économie de contribution généralisée, le spectacle vivant ne peut faire moins que de prendre acte, avec ses moyens

³³ Tel est notamment le coup de force de Pierre-Michel Menger dans *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Paris, Le Seuil, « République des idées », 2003, puis dans *Le Travail créateur : s'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard-Le Seuil-Éditions de l'EHESS, « Hautes Études », 2009.

³⁴ Antonella Corsani et Maurizio Mazzarato (dir.), *Intermittents et précaires*, Paris, Éditions Amsterdam, 2008.

propres, des révolutions en cours et des modes de subjectivation politique qu'elles induisent nécessairement.

Alors que l'économie néolibérale puise dans le *storytelling* ou l'art de raconter les histoires³⁵ des techniques nouvelles de renégociation du pacte de créance en régime de mythocratie³⁶ et instrumentalise sans vergogne à ses fins propres les ressources de l'art, imposant un consensus à marche forcée et diluant le spectacle dans l'*entertainment business* et les stratégies complaisantes de marchandisation de la culture, le théâtre se réapproprie en partie au moins la grande fable de l'économie utilitariste au sein de dispositifs spéculaires et selon une dramaturgie de l'argent d'un genre nouveau. Elle oscille entre deux tendances distinctes : les *dramaturgies du débord* se focalisent sur les variables réelles de l'économie, sur la marchandise et son pouvoir de contamination, et reposent sur une stratégie d'exténuation du paradigme libéral par l'effet de saturation de ses propres principes et en particulier, des excès de sa rationalité instrumentale ; par une stratégie inverse mais congruente, les *dramaturgies du revers* cristallisent sur la spéculation et les valeurs virtuelles de l'économie de l'immatériel l'essentiel de la critique des dérives de la croyance économique, des effets autoréalisateurs de ses affabulations et de l'utilisation abusive de véritables fictions économiques³⁷.

La proportion croissante d'économistes hétérodoxes recourant à la fable, à la métaphore et à la littérature³⁸, voire au théâtre à proprement parler pour proposer une sorte de « surréalisation de la crise » est là pour attester d'une telle mutation :

³⁵ Christian Salmon, *Storytelling. La machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, 2008.

³⁶ Yves Citton, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éditions Amsterdam, 2010.

³⁷ Martial Poirson, « La crise du change dans le théâtre contemporain (1980-2011) », dans Christian Biet, Stéphanie Loncle, Martial Poirson et Geneviève Sicotte, *Économie et régimes de fictionnalité dans la France moderne et contemporaine (XIX-XXI^e siècles)*, actes du colloque de l'université de Concordia à Montréal des 23-24 mars 2011 (à paraître).

³⁸ Parfois même, ils en adoptent dispositifs d'énonciation et modes de figuration. Ainsi du mathématicien de formation Daniel Cohen, enseignant en économie à l'École normale supérieure et à la Paris School of Economics, membre du Conseil d'analyse économique et chroniqueur en vue du *Monde*, connu pour sa verve hors pair, qui place plusieurs de ses ouvrages sous le patronage du marquis de Sade (*Les Infortunes de la prospérité*, Paris, Julliard, 1994 ; *La Prospérité du vice. Une introduction (inquiète) à l'économie*, Paris, Albin Michel, 2009). Mais aussi de Yann Moulier-Boutang, l'un des théoriciens en vue du capitalisme cognitif, qui ouvre son dernier ouvrage par un long poème allégorique (« La Fable de l'abeille et de l'économiste ») et reprend à son compte, pour mieux en renverser la signification et en subvertir la philosophie politique sous-jacente, la métaphore apicole en usage depuis Bernard Mandeville jusqu'à John-Maynard Keynes (*L'Abeille et l'économiste*, op. cit.) Ou encore de Laurent Cordonnier, adepte, depuis *Pas de pitié pour les gueux* (2000), des « anti-manuels » et tenant de la pensée hétérodoxe, qui pour revisiter les fondements macroéconomiques de nos sociétés capitalistes avancées utilise le ton polémique, le style narratif et jusqu'au dispositif fictionnel de la fable (*L'Économie des Toambapiks. Une fable qui n'a rien d'une fiction*, Paris, Raisons d'agir, 2010).

C'est l'art qui dispose constitutivement de tous les moyens d'affecter, parce qu'il s'adresse d'abord aux corps, auxquels il propose immédiatement des affections : des images et des sons. [...] Il ne faut pas seulement dire la crise capitaliste, il faut la montrer, ou bien la faire entendre³⁹.

Il s'agit notamment pour Frédéric Lordon, dans sa « comédie sérieuse » en alexandrins, sorte de récit parabole de la crise des *subprimes*, de poursuivre par d'autres moyens l'analyse de la crise qu'il mène patiemment depuis plusieurs années⁴⁰, mais aussi de porter plus efficacement ses engagements⁴¹, et ainsi de « faire saillir la réalité de la crise », d'entrer en contradiction avec les discours de justifications inspirés par l'idéologie d'un néo-libéralisme d'autant plus efficace et performatif qu'il singe son supposé examen de conscience :

Le théâtre de la crise surréalise la crise, impérieuse nécessité politique quand toutes les distensions temporelles du monde social tendent à la sous-réaliser, et tous les efforts du discours dominant à la déréaliser⁴².

Au-delà des analyses symptomales, une proportion croissante du théâtre contemporain en Europe se saisit donc de la crise à travers son dispositif esthétique-idéologique propre. Les nouvelles écritures scéniques sont en effet innervées par l'économie, qu'il s'agisse d'interroger les formes modernes de l'aliénation de l'individu, les rouages organisationnels de l'entreprise, les nouvelles manifestations de la précarité dans le travail, les règles du jeu économique ou encore, le pacte de créance au fondement de la fiction économique-financière qui colonise les imaginaires et partant, gouverne le monde. Si le théâtre est aujourd'hui post-dramatique, c'est peut-être d'abord et avant tout pour dissoudre tout compromis possible, même virtuel, et reconfigurer sa structure délibérative dans le sens d'un espace public oppositionnel structuré par la représentation théâtrale dissensuelle. Il apparaît, dans une certaine mesure,

³⁹ Frédéric Lordon, *D'un retournement l'autre*. Comédie sérieuse sur la crise financière, en quatre actes et en alexandrins, Paris, Le Seuil, 2011, p. 130.

⁴⁰ Frédéric Lordon, *Capitalisme, désir et servitude. Marx et Spinoza*, Paris, La Fabrique, 2010 ; *Jusqu'à quand ? Pour en finir avec les crises financières*, Paris, Liber, « Raisons d'agir », 2008 ; *La Crise de trop - Reconstruction d'un monde failli*, Paris, Fayard, 2009 ; *Et la vertu sauvera le monde*, Paris, Liber, « Raisons d'agir », 2003.

⁴¹ Il est notamment collaborateur régulier du *Monde diplomatique* et de la revue *Multitude*, et surtout l'un des signataires du « Manifeste des économistes atterrés » (<http://economistes-atterres.blogspot.com/2010/09/pourquoi-nous-sommes-des-economistes.html>).

⁴² Frédéric Lordon, *D'un retournement l'autre*, op. cit., p. 133.

comme seul à même de relever le défi de l'affrontement symbolique avec l'orthodoxie néolibérale, sa grande offensive sur les systèmes d'explication du monde et son fantasme de monopole sur les modes de représentation et de perception des rapports entre les hommes. Face à l'inertie des mentalités, il ne propose rien de moins qu'une reconquête de la conception dominante du monde par la restauration d'une certaine conscience critique citoyenne qui fait actuellement défaut au sein des instances considérées comme légitimes de réflexion et de décision...

MARTIAL POIRSON
Université Stendhal-Grenoble III
UMR LIRE-CNRS
martial.poirson@yahoo.fr

