

Métamorphoses contemporaines de la littérature en scène.

Un ennemi du peuple d'Henrik Ibsen mis en scène par Thomas Ostermeier et *Ça ira (1) Fin de Louis* de Joël Pommerat

Delphine EDY
Université Paris-Sorbonne
CRLC

Les vives protestations de spectateurs vociférant des « C'est pas Tchekhov ! » en juin 2016, depuis le balcon du théâtre de l'Odéon lors d'une représentation de *La Mouette* d'Anton Tchekhov mise en scène par Thomas Ostermeier, rappellent la force des conventions littéraires. En effet, « entrer en littérature, comme lecteur ou comme spectateur, mais aussi comme auteur, c'est intégrer un système d'attentes¹ », et lorsque la reconnaissance n'a pas lieu, la déception peut être forte. Pour Antoine Compagnon, le genre est à entendre comme « modèle d'attente et de reconnaissance² » et en ce sens, il « s'apparente à ce que Hans Robert Jauss nomme un horizon d'attente : (c'est-à-dire) une pré-compréhension avec laquelle le lecteur advient au livre³ ». Par conséquent, si le genre subit une migration, c'est tout l'horizon d'attente qui se voit bouleversé.

Cela étant, pour que l'on puisse parler de migration, métaphore spatiale par excellence, il faut qu'il y ait passage entre des espaces *de facto* délimités précisément, et donc des frontières. Or, on est en droit de se demander, comme l'ont fait Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin dans leur ouvrage collectif *Frontières des genres : Migrations, transferts, transgressions*, si la notion de frontière ne relève pas d'une « conception fixiste des genres⁴ » dont la pertinence semble remise en cause aujourd'hui par les nouvelles écritures contemporaines. En effet, si l'on établit avec Dominique Maingueneau le postulat que « le genre constitue une composante à part entière de l'œuvre et [...] [qu'] il ne peut pas être réduit à un "cadre" qui entourerait celle-ci de façon accidentelle⁵ », cela signifie que, pour le genre « théâtre », ce qui fait théâtre, c'est-à-dire le texte dramatique, est une « composante à part entière » de l'œuvre théâtrale et non « un cadre ». Cela expliquerait pourquoi, d'évidence, on parle aujourd'hui encore de théâtre, mais aussi de poésie et de roman, ne serait-ce que dans les classifications des bibliothèques et des librairies.

Pourtant, nous sommes bien obligés d'admettre que les choses ne sont pas si simples : que faire par exemple des adaptations sur scène de textes non dramatiques, ou même de l'absence de texte au théâtre ? En ce sens, si le texte dramatique joué sur scène n'est plus une composante à part entière du genre, alors il y a nécessairement migration

¹ Antoine Compagnon, « Avant-Propos », dans Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin (dir.), *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 16.

² *Ibid.*, p. 20.

³ *Ibid.*, p. 18.

⁴ Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin (dir.), *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2005, p. 6.

⁵ Dominique Maingueneau, « Les Genres : unité et diversité, positionnement et investissement générique », dans Alain Montandon et Saulo Neiva (éd.), *Dictionnaire raisonné de la caducité des genres littéraires*, Genève, Droz, 2014, p. 10-11.

du concept. L'on voit bien dès lors comment poser la question des frontières revient à permettre leur transgression et même à aller jusqu'à leur refus. En effet, on ne peut refuser que ce qui a été au préalable posé comme existant, et ce processus de dépassement d'une contradiction dialectique au sens du *aufheben* hégélien nous renvoie à l'idée admise aujourd'hui que c'est finalement peut-être « le texte [qui] génère le genre et non l'inverse⁶ » ou, dans notre cas qui prend en compte la dimension scénique, que c'est l'interaction entre la scène et le texte qui permet de reposer la question du genre.

La notion de genre s'est donc déplacée : « elle ne relève plus d'une norme mythique, mais se constitue dans l'écart avec cette pseudo-norme⁷ », et si nous partageons l'idée avec Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin que « c'est le jeu avec les frontières, qu'on respecte, qu'on refuse, qu'on dépasse, qu'on brouille, qui définit aujourd'hui le champ littéraire en expansion⁸ », nous proposons d'élargir ce constat à la scène de théâtre en montrant que ce jeu avec les frontières, ces migrations du genre théâtral, redéfinissent aujourd'hui l'espace entre le texte dramatique et la représentation. La scène contemporaine serait donc le lieu d'où parlent l'auteur et le metteur en scène, depuis lequel ils rencontrent leur public et où ils défendent les enjeux d'un combat existentiel au sens où le spectateur « de et dans [la pièce] participe également [à ce qui] marque le refus d'une frontière isolant, à l'intérieur de l'expérience humaine, quelque chose qui serait "la littérature"⁹ ».

Concrètement, après avoir présenté très rapidement les deux pièces que nous avons choisi de confronter, nous analyserons tout d'abord les processus de migration qui y sont à l'œuvre pour réfléchir dans un second temps sur les enjeux de cette migration.

Henrik Ibsen et Joël Pommerat font débat !

Le personnage principal d'*Un ennemi du peuple* d'Henrik Ibsen, le Docteur Stockmann, est un médecin décidé à faire connaître la vérité qu'il a découverte : les eaux des thermes pour lesquels il travaille, et qui valent à sa ville une croissance économique inespérée, sont polluées par les rejets de tanneries, au point de mettre en danger la santé des curistes. Stockmann ne doute pas qu'il sera entendu, et il l'est – au début en tout cas –, par deux journalistes locaux qui se frottent les mains de tenir un scoop, ainsi que par l'imprimeur propriétaire du journal. Mais c'est sans compter sur son frère, qui n'est autre que le maire de la ville, qui tient à son mandat et à l'argent généré par les thermes. Et c'est oublier aussi que son beau-père possède des tanneries et sait gérer ses affaires, en homme rusé. Lorsque Stockmann réalise qu'il se retrouve seul, avec sa famille, il tente le tout pour le tout : une réunion publique¹⁰.

La pièce de Joël Pommerat, *Ça ira (1) Fin de Louis*, n'est pas tant un spectacle « sur » la Révolution française qu'une pièce qui, à partir d'elle, interroge et met en jeu de manière on ne peut plus concrète et vivante la construction conflictuelle d'une culture démocratique. Les grandes figures attendues, les Danton, Robespierre, Saint-Just, Marat et autres Desmoulins sont absentes. Les seuls personnages historiques qui apparaissent en tant que tels sont Louis XVI et Marie-Antoinette. Joël Pommerat a à cœur de décaper le mythe pour revenir à la source. Et malgré un énorme travail de documentation

⁶ Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin (dir.), *Frontières des genres : migrations, transferts, transgressions*, op. cit., p. 6.

⁷ *Ibid.*, p. 7.

⁸ *Id.*

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Cette présentation est largement empruntée à l'article de Brigitte Salino, « Le Docteur Stockmann triomphe en diagnostiquant la crise de la démocratie », dans *Le Monde*, 19 juillet 2012.

historique, il choisit de nous montrer la Révolution à hauteur d'homme, ces hommes ordinaires qui, peu à peu, pas à pas, font l'Histoire, dans les comités de quartier ou à l'Assemblée nationale. Il cherche à rendre le passé présent, en éliminant toute reconstitution historique et toute imagerie décorative, et en faisant jouer les acteurs dans tout l'espace de la salle de théâtre, de sorte que le public devient lui-même une partie de l'assemblée¹¹.

Processus de migrations à l'œuvre dans ces deux pièces

Le spectateur d'*Un ennemi du peuple* perçoit dès le début de la représentation qu'il entre sur un territoire hybride aux frontières perméables où le genre, défini comme « modèle d'attente et de reconnaissance¹² » est transgressé: le texte d'Ibsen est parfois fragmenté, la présence d'un sous-texte à la fois critique et spectral est fortement perceptible, et surtout, un débat avec la salle est improvisé au moment du discours prononcé par le Docteur Stockmann, ce qui transforme le public de la salle en participant à la réunion publique dans la pièce d'Ibsen.

Dans le théâtre contemporain, il n'y aurait donc plus migration du genre théâtral au sens où l'on remettrait en question par exemple les genres de la tragédie ou de la comédie, ce qu'ont fait en leur temps les comédies larmoyantes, drames et tragédies domestiques et bourgeoises au XVIII^e siècle, de sorte qu'il avait fallu alors « ménager un nouvel espace dans la cartographie des genres¹³ ». Ce qui semble davantage se dessiner aujourd'hui, c'est une migration de la notion même de théâtralité, qui semble pourtant de prime abord plutôt difficile, voire impossible à remettre en cause. En effet, lorsque l'on cherche à définir le genre « théâtre », l'on en passe nécessairement par les contraintes liées à la théâtralité, celles-ci devenant ainsi le niveau que nous qualifierions de fixe, de non-migrable pour ainsi dire, de sorte que les formes du théâtre, qu'il s'agisse de Shakespeare, de Brecht, de Racine ou de Beckett, conservent, par le biais de la théâtralité, un dénominateur commun qui permet au théâtre de se constituer en genre. Et pourtant, dans les deux pièces que nous avons choisi de confronter, c'est bien le concept même de théâtralité qui se voit profondément modifié. Car, si la théâtralité est à la fois, comme l'a énoncé Roland Barthes, « le théâtre moins le texte, une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit¹⁴ », c'est peut-être avant tout l'expression d'un « lieu d'où le public regarde une action qui lui est présentée dans un autre endroit¹⁵ », comme l'a rappelé Patrice Pavis.

Or c'est très exactement cet autre endroit qui se voit remis en question dans la mise en scène de Thomas Ostermeier, lorsqu'il choisit de créer une porosité entre réalité et fiction : en effet, le spectateur entre lui-même dans la fiction ibsénienne au cours d'une assemblée publique. Et cette soudaine migration du spectateur dans la fiction est d'autant plus criante qu'elle intervient après d'autres choix dramaturgiques forts du metteur en scène. Thomas Ostermeier choisit tout d'abord de recentrer la fable d'Ibsen sur le combat du Docteur Stockmann, le combat d'un homme pour la vérité qui oscille entre militantisme écologique activiste et posture fascisante du « seul contre tous » et dont on ne sait pas très bien à la fin de la pièce, s'il va accepter sa situation d'échec ou s'il va

¹¹ Fabienne Darge, « Reprise : *Ça ira (1) Fin de Louis* au Théâtre Nanterre-Amandiers », dans *Le Monde*, 6 novembre 2015.

¹² Antoine Compagnon, « Avant-Propos », *op. cit.*, p. 20.

¹³ Dominique Maingueneau, « Les Genres : unité et diversité, positionnement et investissement générique », *op. cit.*, p. 27.

¹⁴ Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964, p. 41.

¹⁵ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 359.

céder à la pression de son beau-père qui lui propose des actions des thermes qu'il a rachetées pour une bouchée de pain.

Ce procédé de concentration dramaturgique se voit en outre renforcé par le fait que Thomas Ostermeier et son dramaturge Florian Borchmeyer choisissent de déshistoriciser le texte : la langue est acérée, juste et actuelle, le portrait qui est fait de cette génération de « bobos berlinois » est en même temps un véritable miroir tendu à notre temps car on reconnaît des citoyens comme il y en a beaucoup en Europe aujourd'hui, ces quadras qui vivent dans des espaces branchés où des copains viennent jouer de la musique (ici David Bowie) entre deux plats de pâtes, et qui se perçoivent comme d'indignés petits-bourgeois, sans au fond avoir de véritable intelligence politique.

Ce choix d'actualisation est à son tour souligné par l'extension du texte d'Ibsen en insérant un long extrait du texte intitulé *L'Insurrection qui vient*, publié en 2007 aux éditions La Fabrique sous la signature collective du « Comité Invisible ». En sortant du texte d'Ibsen et en reprenant ce texte du Comité Invisible, dont la majeure partie a été projetée avant le début du spectacle sur un écran situé devant le décor, le Docteur Stockmann initie une véritable réunion publique avec la salle. Les lumières ont d'ailleurs été rallumées pour dissoudre la fiction théâtrale. Pour Thomas Ostermeier, le personnage principal d'Ibsen serait donc proche d'un Julien Coupat. Il cherche à faire entendre la vérité, même si Thomas Ostermeier rappelle que dans l'œuvre d'Ibsen la question essentielle qui est posée, c'est « de savoir si la vérité peut exister dans une société bourgeoise¹⁶ ». Il la prolonge par deux autres interrogations : « celle de la radicalité de la pensée et des choix de vie, et celle de la possibilité ou de l'impossibilité d'une véritable démocratie dans un système capitaliste où le libéralisme sauvage écrase tout¹⁷ ».

L'extension du texte de fiction d'Ibsen par un texte éminemment politique et donc ancré dans la réalité, trouve son apogée dans le passage de la fiction à un débat bien réel avec la salle, et le travail de Thomas Ostermeier va au-delà d'une simple performance : certes le débat déborde dans la salle, mais l'interaction avec le réel dépasse le simple procédé pour devenir une caractéristique générique. Dans cette rupture de la fiction, le débat est réel et totalement improvisé, les répliques des spectateurs sont dans l'instantanéité du moment et du lieu de la représentation, tout comme les réactions des comédiens qui l'animent. Cela a par exemple été très bien compris par des chercheurs comme Claire Legendre et Maxime Raymond Bock, de l'université de Montréal, qui se sont lancés dans une collecte de témoignages concernant la réception du public, de chaque public, dans les différents pays où a été jouée la pièce, avec pour objectif de dresser le portrait de ce que peut être aujourd'hui un théâtre politique, un théâtre nécessaire à la cité.

Jouer avec le texte d'Ibsen, le concentrer, l'actualiser, et l'inscrire à un carrefour intertextuel, en le faisant résonner dans la réalité de la salle permet à Thomas Ostermeier de renouveler la grande tradition germanique du théâtre politique. En effet, le discours politique au sens de ce que Dominique Maingueneau nomme « l'énonciation politique », qui « implique un "citoyen" s'adressant à des "citoyens" » et « définit le statut des partenaires dans un certain espace pragmatique¹⁸ », migre ici dans la forme théâtrale. De fait, en faisant des spectateurs des acteurs du débat, Thomas Ostermeier choisit de déplacer le lieu du théâtre au cœur du public et remet ainsi en question toute forme d'illusion, ou plus exactement et à l'inverse, choisit de créer ce que Stendhal voyait

¹⁶ Jean-François Perrier, « Ein Volksfeind. Entretien avec Thomas Ostermeier », consultable sur le site *Théâtre contemporain* : <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Ein-Volksfeind-Un-Ennemi-du-peuple>

¹⁷ *Id.*

¹⁸ D. Maingueneau, « Les Genres : unité et diversité, positionnement et investissement générique », *op. cit.*, p. 20.

comme « l'illusion parfaite » qu'il illustre dans *Racine et Shakespeare* à l'aide de l'histoire du « soldat de Baltimore », célèbre anecdote dans laquelle un soldat en faction dans un théâtre tire sur l'acteur qui joue Othello au moment où celui-ci joue l'assassinat sa partenaire¹⁹. Pour Stendhal, cette anecdote cocasse illustre les pouvoirs du théâtre et l'illusion parfaite qu'il est capable de produire, et pour Roland Barthes, elle témoigne de ce « qu'aurait dû être le réalisme pour être pleinement réaliste²⁰ », comme le rappelle Antoine Compagnon.

Dans *Ça ira (1) Fin de Louis*, Joël Pommerat choisit lui aussi d'installer la théâtralité dans un espace migratoire, mais à l'inverse de Thomas Ostermeier, c'est la représentation théâtrale à travers son écriture et sa dramaturgie qui migre dans la sphère politique. En distribuant pas moins de cinquante acteurs dont une grande majorité d'amateurs²¹, en convoquant non pas les grands noms de la Révolution Française, mais des anonymes, c'est bien au peuple « avec ses propres mots, son vocabulaire parfois maigre, sa cascade de réflexions, ses avalanches de projets, ses outrances et ses contradictions²² », que Joël Pommerat choisit de nous confronter dans sa pièce.

Ici, tout comme dans *Un ennemi du peuple*, le quatrième mur tombe, mais cette fois, non pas seulement l'espace d'un débat, mais définitivement : les comédiens sont dès le début de la représentation parmi les spectateurs et l'effet de surprise est garanti : lorsque le premier comédien prend la parole, le spectateur a vraiment la sensation que la parole jaillit du public dont il fait partie. Cela étant, une nuance s'impose à nous : à présent que le spectacle est connu et que nombreuses sont les recensions qui ont été écrites à son sujet, le spectateur averti peut être au courant de ce qui va se passer au cours des 4h30 de représentation et donc s'y attendre. Mais il n'empêche que savoir une chose et la vivre sont deux choses très différentes et que c'est le talent de Joël Pommerat de réussir à briser l'illusion théâtrale tout en l'organisant depuis l'intérieur de son écriture : en effet, comme le rappelle Sylvie Martin-Lahmani, « la scénographie de cette fiction politique déborde du plateau pour envahir la salle et prendre à parti le public, à la manière d'un théâtre immersif²³ ». Ce spectacle est donc lui aussi proche de la performance, mais il la dépasse dans le cadre de son écriture, et c'est ce qui fait toute sa force : Joël Pommerat met en scène un grand récit historique, celui de la Révolution française, sans les héros, sans les grands récits mythiques, sans les faits d'arme. Il « déjoue les codes du genre épique²⁴ » en mettant en scène des anonymes, le peuple, et en écrivant leurs débats, qu'il ancre au cœur de notre monde, avec nos codes, en procédant donc lui aussi à une actualisation : « il transpose la langue, modernise les costumes, utilise de la musique et des accessoires contemporains, distribue des femmes dans les rôles de députés notamment²⁵ », et ainsi il rend les choses présentes pour le spectateur. Mais que l'on ne se méprenne pas, comme

¹⁹ « L'année dernière [août 1822], le soldat qui était en faction dans l'intérieur du théâtre de Baltimore, voyant Othello qui, au cinquième acte de la tragédie de ce nom, allait tuer Desdemona, s'écria : "Il ne sera jamais dit qu'en ma présence un maudit nègre aura tué une femme blanche". Au même moment le soldat tire son coup de fusil, et casse un bras à l'acteur qui faisait Othello ».

²⁰ Merete Stistrup Jensen et Marie-Odile Thirouin (dir.), *Frontière des genres : migrations, transferts, transgressions, op. cit.*, p. 15.

²¹ Le nombre de comédiens professionnels était de 14 seulement.

²² Joëlle Gaillot, « De *Ça ira (1) Fin de Louis* à *Nuit Debout* : les soubresauts de la République », *Ubu - Scènes d'Europe - European stages*, 60/61, Des artistes face à l'urgence-Artists respond to the urgency of now, 2016, p. 26.

²³ Bernard Debroux et Sylvie Martin-Lahmani (dir.), *Ancrage dans le réel : Joël Pommerat*, Bruxelles, Alternatives théâtrales, 2016, p. 46.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁵ *Id.*

le rappelle sa dramaturge Marion Boudier, « c'est (certes) du présent, mais ce n'est pas aujourd'hui ». « En redonnant vie à l'intempestivité et à la conflictualité révolutionnaires, le spectacle place ses spectateurs au cœur de la complexité individuelle et collective de l'expérience politique²⁶ », il choisit de rappeler que c'est la « parole politique performative²⁷ » qui est au cœur des enjeux.

Enjeux et effets de ces migrations

Dans *Un ennemi du peuple*, la rupture introduite par le débat avec la salle cherche à provoquer directement, depuis l'intérieur de l'action chez Ibsen, une réflexion sur cette action qui résonne dans sa contemporanéité. Chez Joël Pommerat, le processus est similaire mais indirect, puisque les spectateurs ne sont pas directement sollicités, ils ont en revanche, tout le long de la pièce, le sentiment de l'être et cela déclenche chez eux un processus réflexif qui actualise ainsi la situation révolutionnaire.

Faut-il voir dans cette mise en scène du débat, direct chez l'un, indirect chez l'autre une réminiscence de ce que Hans-Thies Lehmann a appelé dans son ouvrage sur *Théâtre postdramatique* « l'axe du theatron²⁸ », c'est-à-dire l'axe de communication qui s'adresse directement à la salle, dans sa dimension performative ? Nous pensons plutôt avec Thomas Hunkeler que « si c'est le théâtre postdramatique qui a perfectionné l'allocution au spectateur [...], il n'a rendu qu'explicite, en l'isolant, une dimension inhérente à l'activité théâtrale même : celle de prendre en compte, à tous les niveaux de sa création, que l'acte théâtral ne commence à exister pour de vrai qu'à travers la rencontre, à la fois réelle et fantasmagorique, du spectateur et des formes d'interaction que permet cette rencontre²⁹ ». Et en ce sens, ce que créent Thomas Ostermeier et Joël Pommerat dans leurs mises en scène, est peut-être davantage un espace d'interaction, qui serait paradoxalement à la fois publique et intime, entre la fiction et la réalité, créant ainsi une « authentique situation sociale³⁰ » qui renvoie à la dimension politique de leur théâtre. Car nous partageons l'idée qu'en « dernière instance au théâtre, ce qui est politique [...], est la conception implicite ou explicite, spontanée ou théorisée, que le spectacle porte de son spectateur, le spectateur qu'il construit (ou non) et le rapport qu'il entend nouer avec lui³¹ ».

Dans les deux pièces, le public, en tant que « lieu (diffus) de cette coïncidence entre la réalité et sa représentation », « constitue un lieu de passage essentiel entre le virtuel et le réel : ils *sont* le frayage à travers lequel le donné présent s'oriente vers l'avenir possible³² ».

On voit bien ici comment toute migration ouvre toujours « un espace interstitiel entre l'origine et la destination³³ », entre l'avant et le présent, le là-bas et l'ici. La migration est un processus dynamique qui interroge l'espace « entre », celui du seuil.

²⁶ *Ibid.*, p. 50.

²⁷ *Ibid.*, p. 55.

²⁸ Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 230.

²⁹ Thomas Hunkeler, Corinne Fournier Kiss et Ariane Lüthi (dir.), *Place au public : les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, MétisPresses, 2008, p. 15.

³⁰ *Ibid.*, p. 25.

³¹ Oliver Neveux, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Paris, La Découverte, 2013, p. 8.

³² Yves Citton, *Lire, interpréter, actualiser : pourquoi les études littéraires ?*, Paris, éd. Amsterdam, 2007, p. 243.

³³ Maroussia Ahmed *et al.* (dir.), *Migrations-Translations*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2015, p. 511.

Comme l'a longuement expliqué Michel Serres, tous les auteurs sont nos contemporains, « le temps ne coule pas selon une ligne ni selon un plan, mais selon une variété extraordinairement complexe [...] inattendue et compliquée³⁴ ». Il défend l'idée d'un temps « plié, chiffonné³⁵ » qui permet non pas des rapprochements arbitraires mais de créer des connexions, « des espaces d'interférence³⁶ ». Et c'est ce qui lui permet d'affirmer : « Entre m'a toujours paru et me paraît toujours une préposition d'une importance capitale³⁷ ». Cet espace interstitiel est celui qu'empruntent Thomas Ostermeier et Joël Pommerat pour livrer une réflexion sur notre temps tout en ancrant leur travail pour l'un dans une analyse du texte d'Ibsen vieux de plus d'un siècle, et pour l'autre dans notre histoire nationale.

Comme le rappellent d'ailleurs Maroussia Ahmed, Nicholas Seeuys et Iulian Toma dans la conclusion de leur ouvrage collectif intitulé *Migrations/Translations* : « Ce sont les intellectuels et les artistes de la mondialité qui interrogent et transforment les identités, les imaginaires et les idéologies, à l'écoute des voix familières du passé, tressant les voix de la différence, guidés par une éthique de la reconnaissance et du respect de la diversité d'où jaillit leur créativité³⁸ ».

L'idée de migration renvoie donc à « une réflexion sur la labilité des frontières » et rappelle « comment un même lieu est traversé de multiples fractures³⁹ », réflexion et processus qui sont au cœur de leur travail esthétique. En choisissant de faire migrer l'espace de réception initialement dédié à la salle au cœur de l'écriture scénique et de faire migrer le débat sur la scène dans la salle, les deux artistes matérialisent au cœur du théâtre la porosité des frontières de notre monde. En outre, la dimension réaliste de leur esthétique renforce « le brouillage des frontières entre l'art et le réel⁴⁰ », si bien que le spectateur, même aguerri, s'interroge sur ce qu'il est en train de vivre. La transgression du cadre « qui pose le format du support⁴¹ », compris ici comme genre, interroge nécessairement la fonction de cette transgression des limites. Et avec Alain Montandon, nous nous interrogeons sur le « bénéfice [qu'il y a] dans la violation des frontières établies par le cadre⁴² » compris alors comme « jouissance d'un jeu qui s'amuse à perturber la règle imposée, [...] mais surtout [...], le plaisir du jeu, celui de construire et de déconstruire, de fixer des règles pour mieux les mettre en abyme ».

Le spectateur se voit dévolue la possibilité à la fois de remettre en cause l'autorité incarnée par le maire de cette petite station thermale et d'affirmer ainsi sa liberté de citoyen de défendre ses intérêts, mais aussi de s'interroger sur la nature profonde de cet « ennemi » du peuple qui semble aussi bien défendre la démocratie que la mettre en danger. Rappelons par exemple que Steven Sage s'est employé à montrer les liens étroits

³⁴ Michel Serres, *Éclaircissements : cinq entretiens avec Bruno Latour*, Paris, Éditions François Bourin, 1992, p. 89.

³⁵ *Ibid.*, p. 97.

³⁶ *Ibid.*, p. 99.

³⁷ *Id.*

³⁸ Maroussia Ahmed *et al.* (éd.), *Migrations-Translations*, *op. cit.*, p. 516.

³⁹ Philippe Antoine et Wolfram Nitsch (dir.), *Le Mouvement des frontières : déplacement, brouillage, effacement*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2015, p. 10

⁴⁰ Alain Montandon, « Brouillage des frontières », dans Philippe Antoine et Wolfram Nitsch (dir.), *Le Mouvement des frontières : déplacement, brouillage, effacement*, *op. cit.*, p. 211. (p. 195-217)

⁴¹ *Id.*

⁴² *Ibid.*, p. 216.

qui existent entre certaines tirades du Docteur Stockmann et des passages de *Mein Kampf* ou de certains discours d'Hitler⁴³.

En tout cas, le spectateur s'empare de la dimension politique de la pièce, portée à l'origine par les acteurs, et le jeu théâtral migre en quelque sorte vers un je(u) citoyen. Ce qui se trouve encore peut-être davantage matérialisé dans le texte de Joël Pommerat par son écriture dramatique qui choisit de faire de la salle de théâtre un espace unique, sans frontières, où acteurs et spectateurs habitent le même espace, remettant par là en cause la notion même de cadre. Le théâtre devient un lieu ouvert à tous les vents mais surtout à tous. Dans les deux cas de figure, la migration du théâtre, que ce soit dans un espace aux frontières perméables ou dans un espace niant explicitement le cadre, permet « d'ajouter à un premier niveau un second niveau comme dans un jeu de construction⁴⁴ », c'est-à-dire d'ajouter une épaisseur, ce qui nous renvoie à l'idée forte de Gilles Deleuze que « penser, c'est faire des épaisseurs⁴⁵ ».

Finalement, qu'il s'agisse de migration à travers les choix de mise en scène ou de migration à travers la mise en œuvre de l'écriture théâtrale et de sa mise en scène, le genre littéraire et artistique se voit repensé et refondé avec un objectif similaire : remettre les citoyens au cœur du théâtre, leur donner la parole, mais aussi laisser parler la diversité dans l'ici et maintenant de la représentation théâtrale. C'est-à-dire, refonder le théâtre comme « *Streitraum*⁴⁶ », comme « espace de débat » et donc comme arme politique !

Nous voici parvenus au terme de notre analyse et il nous est possible de dire que le spectateur d'aujourd'hui se retrouve sur un territoire qui se veut, à la fois point de passage et espace de rencontre, c'est-à-dire « entre-deux-théâtral » pour reprendre les termes d'Alain Badiou, et il devient témoin des transferts, des migrations et du renouvellement du genre théâtral. En mettant les dialogues, discours et débats au cœur de leurs choix esthétiques, Joël Pommerat et Thomas Ostermeier sont les défenseurs d'un théâtre où texte et représentation « s'affrontent et s'interrogent, en tant que combat mutuel dont le spectateur est en fin de compte, le juge et l'enjeu⁴⁷ ». Et dans cet esprit, nous pouvons affirmer avec Didier Plassard, que « la mise en scène moderne refuse d'offrir au public la pleine réalisation de ce qu'il a rêvé à la lecture », et se comprend davantage dans son rapport au texte comme sa « mise en perspective critique, son commentaire⁴⁸ ».

Dans sa mise en scène, *Retour à Reims*, dont la première a eu lieu à Berlin, le soir même des élections législatives allemandes⁴⁹, Thomas Ostermeier donne une nouvelle dimension au concept de migration du genre théâtral en choisissant de mettre en scène le récit mi-documentaire mi-autobiographique de Didier Eribon : sur scène, une actrice, Nina Hoss, suivant les indications du réalisateur, lit le texte qui doit être enregistré pour le film qui défile derrière elle. En mettant en scène la réalisation d'un film documentaire

⁴³ Steven Sage, « Ibsen and Hitler, The Playwright, the Plagiarist, and the Plot for the Third Reich, extract, Carroll & Graf, 2007, dans *Programm Ein Volksfeind*, Schaubühne p. 27-39.

⁴⁴ Alain Montandon, « Brouillage des frontières », *loc. cit.*, p. 217.

⁴⁵ Nom du cours donné à Vincennes dans les années 1980, et titre donné par Yannick Butel à son volume de *Incertains regards*, n° 5, 2015.

⁴⁶ Série de conférences-débats organisés depuis 2000 par la *Schaubühne* et qui s'articule autour d'un thème différent chaque année. En 2012, au moment de la mise en scène d'*Un ennemi du peuple*, le sujet était : « post-démocratie – la démocratie touche-t-elle à sa fin ?... ».

⁴⁷ Bernard Dort, « Le Texte et la scène : pour une nouvelle alliance », dans *Le spectateur en dialogue : le jeu du théâtre*, Paris, POL, 1995, p. 274.

⁴⁸ Didier Plassard, « L'Auteur et le metteur en scène : aperçus d'un combat », <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/plassard.html>, s. d.

⁴⁹ 24 septembre 2017.

basé sur le texte de Didier Eribon, Thomas Ostermeier pousse le principe de la migration encore un peu plus loin. Parce qu'il passe du texte français du sociologue, perçu comme une œuvre magistrale sur notre société actuelle, à la mise en scène de ce texte en allemand, après avoir réalisé auparavant un film documentaire avec Florian Borchmeyer et Sébastien Dupouey, Thomas Ostermeier nous met au cœur du présent et fait résonner les enjeux profondément politiques de l'idée de migration.

Disons enfin simplement que tout est mouvement, tout est migration, et que refuser cet état de fait revient à choisir de fixer les choses, à les ancrer dans un espace qu'il se peut que nous ne soyons même plus en état de comprendre. Ce que Joël Pommerat et Thomas Ostermeier mettent en œuvre n'est finalement peut-être rien d'autre qu'une « déterritorialisation » du genre théâtral, déterritorialisation au sens de Gilles Deleuze et Félix Guattari : c'est-à-dire que décontextualiser, opérer des migrations pour reprendre les termes des organisateurs de ce colloque, permet d'actualiser et de garder vivant le genre théâtral, car ce faisant, ces deux artistes « place(nt) le spectateur en complice, en allié avec lequel regarder ensemble le monde. Il(s) présuppose(nt) aussi une parenté de positionnement social entre l'artiste et le spectateur, une sorte de communauté fondée sur un certain point de vue critique, sur une certaine forme de résistance⁵⁰ ».

⁵⁰ Nancy Delhalle, « Ostermeier dans la Cour d'Honneur d'Avignon : un scandale qui n'a pas eu lieu », dans Marianne Bouchardon et Ariane Ferry (dir.), *Rendre accessible le théâtre étranger (XIX-XXI^e siècles)*, Villeneuve D'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2017, p. 275.