

Le souci du lasso

JUDITH BERNARD

Surtout pas un emploi. À 20 ans, dans les années 1990, je n'étais guère outillée en théorie critique des rapports d'exploitation, mais j'avais déjà quelques solides répugnances: le «marché» de l'emploi, aperçu à l'occasion de quelques jobs d'été, m'était apparu dans toute son horreur. Dans sa version artistique, puisque la question qui se posait alors était de professionnaliser ou pas ma pratique de comédienne, ledit marché me faisait l'effet d'un grand boulevard prostitutionnel. Je suis aujourd'hui beaucoup plus consciemment que jadis solidaire des putes, et de toutes les luttes qu'ils et elles mènent pour exercer dignement leur métier, mais je ne pouvais pas me projeter sans frémir dans une vie professionnelle vouée à attendre qu'on me veuille, et à cultiver l'art de plaire. Ce n'était pas le souci de l'art, pas encore. C'était celui de l'autonomie, au sens fort — qui n'est peut-être que sa prémisse.

Il y avait d'abord l'impérieuse nécessité de l'indépendance financière. Mon adolescence pendant les années 1980 m'avait inoculé la terreur du chômage, et les charmes de l'intermittence du spectacle ne suffisaient pas à la dissiper; je devinais les compromissions nécessaires pour atteindre le maudit quota d'heures, et pour y parvenir tout ce qu'il faudrait faire dont je craignais d'avoir honte. Peut-être était-ce, alors, le commencement d'un souci de l'art. Non pas le grand avec son A majuscule, mais plus étroitement celui de l'art de vivre: ne plus jamais donner un jour de vie à une tâche qui n'ait à mes yeux aucun sens. Je mesure en l'écrivant aujourd'hui à quel point tout s'est dessiné par refus et soustraction, et je suppose que s'esquisse ici quelque chose comme une position artistique, laquelle commencerait, donc, par dire: non.

Aussi saugrenu que ça puisse paraître, le service public de l'Éducation nationale m'est apparu comme un îlot de possible dans l'océan de tous mes «non». À l'époque, le *new public management* n'avait pas encore contaminé tout le secteur, être «prof» était un beau métier, mal payé, mais tous les mois et à vie, et les missions surtout avaient du sens. Il n'était bien sûr pas question d'arrêter le théâtre; je jouais comme on respire, depuis l'enfance, crapahutant d'une expérience à une autre, infatigable, éblouie. Je jouais comme un enfant joue. Mais, donc, il n'était pas non plus question d'en faire mon «métier»: je ne laisserais pas salir cette forme de vie dans les affres du

marché, surtout pas celui de «l'emploi». Fonctionnaire à temps partiel, c'était une belle formule pour ne céder sur rien et ne faire que des belles choses. Et la meilleure manière d'être en porte-à-faux vis-à-vis des artistes avec lesquels j'allais travailler ensuite. Car fonctionnaire est un mot moche aussi, qui dit la pusillanimité des tièdes à ceux qui ont tout risqué sans avoir froid aux yeux.

Tant qu'on n'était qu'entre «amateurs», ça ne gênait pas trop: aux débuts de la troupe, il y a vingt ans, tout le monde avait un métier «à côté». À côté de quoi? Où est le centre, et où, sa périphérie? Bientôt la force centripète de l'emploi avale tout. Dans une vie qui conjugue les activités, certaines rémunérées et d'autres pas, la géométrie capitaliste dicte ses valeurs: ce qui compte, c'est ce que ça rapporte. Est-ce que quelqu'un te paie pour faire ça? Le reste est quantité négligeable: du «loisir» (pour tuer le temps?); une «passion» (ce truc auquel tu t'adonnes compulsivement après tes heures de boulot, pour décharger le stress d'une vie de merde). Nous sommes tous un peu schizophrènes: nous savons que l'emploi capitaliste est une sombre arnaque; mais ce qu'on fait tout autour nous paraît toujours un peu honteux, «pas pro», vaguement pitoyable. Le tout premier «professionnel» qui est venu dans la troupe n'est pas resté: travailler avec des amateurs, ça «dévaluait» son travail.

Pourtant, travailler avec des «amateurs», des comédiens qui avaient donc un (autre) métier «à côté», c'était un sacré ancrage dans la réalité du travail, justement. La compagnie avait déjà son orientation de théâtre politique, cherchant à figurer le monde dans les structures matérielles de sa violence, et ne pas méconnaître la brutalité du monde de l'entreprise nous rendait un fier service. Nous étions du même monde que les publics qui venaient nous voir; pas des «artistes», flottant dans une bulle épargnée par les laideurs de la vie de bureau, tutoyant la splendeur des grands textes et le vertige des abîmes esthétiques (j'ai conscience du cliché). Nous étions des travailleurs comme les autres: fatigués, le soir, comme tout le monde.

C'est de cette époque que date mon affreux souci de la durée des spectacles; je sais bien que certains chefs-d'œuvre réclament de se déployer dans la durée, et que trois heures peuvent passer comme l'éclair quand le génie



Saccage, texte et mise en scène Judith Bernard, 2021. Avec Caroline Gay et Jean Vocat. © Thomas Geffrier.

est au rendez-vous. Mais comme metteuse en scène je n'infligerai jamais ça à quiconque: je sais trop dans quel état on va au théâtre — quand on va au théâtre — et qu'il faut se lever le lendemain matin pour aller au turbin. De quelque côté de la scène qu'on se trouve. Il m'arrive de jouer le soir après avoir enseigné à Saint-Denis toute la journée; je connais l'épuisement physique et nerveux des longues journées de travail, la dévoration de l'esprit par le management de la cruauté, je sais aussi l'intolérable mal de dos dans les fauteuils inconfortables, et combien le théâtre est haïssable quand il prend trop ses aises. On fait du théâtre avec nos corps harassés, nos impatiences nerveuses: c'est la matière même de l'époque, la glaise de notre artisanat.

Même professionnalisée, la compagnie tend à rester ça: un collectif de travailleurs ordinaires aux prises avec la réalité contemporaine; saisis par le présent, sa glu — empêtrés dedans. Si j'ai un souci de l'art, c'est de ne pas le nier. Ça ne veut surtout pas dire que nous ayons vocation à geindre sur les épreuves que nous subissons: le théâtre n'a rien à faire de la déploration. Sa puissance

réfléchissante est le contraire d'un avachissement, et, si essorés que nous soyons, rendus au plateau nous nous y livrons aux joies d'une «étude gaie et combative», comme dit Brecht¹; c'est de jouer, sans doute, qui nous sauve.

Car nous avons la chance de travailler le théâtre. C'est un privilège qui me sidère à chaque fois que nous arrachons à l'impossible quelques journées de répétitions. C'est déjà une grâce et une victoire, quand nous parvenons à obtenir ça: du temps, ensemble, pour œuvrer collectivement. Poser nos mots et nos corps sur le plateau comme sur un établi, façonner du temps et de l'espace, à tâtons... Et puis s'offrir ce luxe inouï: s'interroger sur ce qui est juste.

Ce qui est beau.

Pour nous.

(Ce que ça lève en nous d'immense, c'est cela que nous essayons de mettre en partage ensuite).

1— Bertolt Brecht, « Théâtre récréatif ou théâtre didactique », 1935, in *Écrits sur le théâtre*, Paris, Gallimard, coll. Pléiade, 2000, p. 218.

Il y a cet énoncé de Jean-Luc Godard : « Montage, mon beau souci »². Cette sentence me hante depuis des années : le « beau souci », ce tourment presque heureux de la création artistique, dans son geste très concret — le montage, pour Godard ; pour nous, la mise en scène — souci qui nous persécute et nous grandit à la fois, aiguillon dans l'échine nous dressant contre toutes les pentes.

Comment dire de quoi ça procède ? Quelque chose comme une religion de l'autonomie : le commandement d'être à soi-même sa propre loi, laquelle consisterait à se mettre à l'écoute de plus vaste que soi — qui n'est écrit nulle part. Nous voilà bien avancés. Et pourtant : on travaille, on essaie, on cherche, et à force, quelque chose advient qui nous fait dire : « Là, c'est juste. » On dit « c'est juste » parce qu'on serait incapable de s'autoriser les grands mots. Parfois, je dis « c'est beau », et c'est sans savoir si je parle de ce qui est advenu sur le plateau ou de ce qui est advenu en moi (ce saisissement) — qui peut-être ne reviendra pas. Car le souci bien sûr, celui-là propre au théâtre, c'est que ça revienne ensuite, soir après soir : fixer sans tuer, retenir sans capturer — le souci de notre art est de rester vivant.

Rester vivants.

Les grands mots, ce serait par exemple : « la vérité ». Plus personne n'ose y prétendre aujourd'hui. L'idée d'un théâtre vériste me glace, et « vérité » ne fait pas partie de mon lexique de travail. Pourtant, dans l'ombre de Brecht où je me tiens timide, il y a ces phrases qu'il a laissées sur la nécessité de la dire, et qui me parlent encore : « Avoir le courage d'écrire la vérité qui n'est pas quelque chose de général, d'élevé et d'ambigu, mais quelque chose qui ne sonne pas toujours bien, qui se présente sous une forme sèche, de chiffres, de faits, le tout difficile à établir et nécessitant des recherches. »³ En amont de l'écriture de

mes pièces il y a toujours cette exigence : me coltiner des faits, des chiffres, du sec, qui ne sonnent pas bien ; fourrager dans les rugosités du monde, par où il nous écorche, en ramener des monceaux d'épines. Puis : les tresser ensemble, et surtout pas en couronne (pas de vocation christique par ici) ; plutôt comme une liane, ou mieux : comme un lasso. À charge pour nous, artistes en plateau, d'apprendre ensuite à le manier. Si je chemine encore dans les mots de Brecht, il propose ceci, qui peut sembler daté : « Avoir l'art de rendre cette vérité maniable comme une arme : savoir dire cette vérité en vue de ses conséquences sur la conduite de ceux qui la reçoivent. »⁴ Allons bon : armer le spectateur ? Prétendre aiguiller ses conduites ? Vieilles lunes du théâtre didactique dont la seule évocation soulève le cœur des praticiens eux-mêmes.

Il y a pourtant ceci : on peut redouter plus que tout un spectateur désarmé. Livré tout entier aux mirages de l'incarnation, assujéti à une position admirative (« quelle performance ! ») ou compassionnelle (« quelle histoire ! »). Division du travail parfaitement étanche, aux acteurs l'action, aux spectateurs la passion (encore elle : toujours suspecte). On peut préférer, décidément, le maniement du lasso.

Et pour attraper quoi ? Quelque chose de notre situation commune. Le voilà, sans doute, mon souci majeur, depuis les prémisses de l'écriture jusqu'au travail avec la troupe : saisir notre situation, prendre acte de ce qu'elle questionne⁵. Car nous faisons du « théâtre politique ». L'étiquette est devenue vaguement répugnante, collée partout, salie par tant de mésusages, je sais⁶ — mais je ne sais pas dire autrement ce que nous fabriquons, qui tourne le dos aux passions individuelles, à la fiction du personnage et de sa psychologie. Je ne sais pas quel autre mot que politique pour dire le souci qui me jette à chaque fois à nouveau sur les planches. Politique, le souci de poser collectivement des questions qui concernent le collectif. Politique, le refus de la résignation, politique, la certitude que la joie est dans la lutte. Politique, ô combien, le souci de l'autonomie, comme moyen et comme fin. Politique, aussi, je crois, cette confiance faite aux spectateurs, dans leur autonomie à eux : ils prendront bien ce qu'ils voudront dans ce qu'on propose — qui est parfois dense, et bizarre, ou perché : ils se feront lasso de ce qu'ils attrapent. Ce qui compte est que chacun s'exerce au maniement des armes, et prenne sa part de joie où elle écloit pour lui.

On est matérialiste ou on ne l'est pas ; examiner honnêtement mon souci de l'art exige de conclure sur le lancinant souci qui vérole toutes nos aventures artistiques : le souci de l'argent. Cela commence par la quête des subventions — je n'ose calculer les centaines d'heures que j'ai consacrées à l'élaboration des dossiers, des budgets, des calendriers prévisionnels —, en vain dans l'immense majorité des cas. Au mieux nous sont allouées, et souvent

2- « Montage, mon beau souci », l'énoncé apparaît dans *Histoire(s) du cinéma*, et reprend le titre de l'article publié par Jean-Luc Godard dans les *Cahiers du cinéma* (n° 65), en réponse à l'article « Montage interdit », d'André Bazin, paru dans le même numéro, en 1956.

3- Bertolt Brecht, « Cinq difficultés pour écrire la vérité », 1935, cité par Bernard Dort dans *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1972, p. 109.

4- *Ibid.*

5- Ce souci-là est vieux comme le théâtre épique, et c'est Brecht évidemment qui en est l'éclaireur : « Les questions y sont toujours posées par les situations [...] C'est pourquoy le drame épique paraîtra inintéressant (froid) à tous ceux qui n'ont pas l'habitude d'envisager les situations comme des questions, ou qui n'aiment pas les questions (ou les redoutent) », Bertolt Brecht, « Situation et comportement », in *Écrits sur le théâtre*, op. cit., p. 211. (C'est moi qui souligne la fin : je ne connais pas de meilleure description de la bourgeoisie contemporaine.)

6- Cf. Olivier Neveux, *Contre le théâtre politique*, Paris, La Fabrique, 2019.



Saccage, texte et mise en scène Judith Bernard, 2021. Avec Jean Vocat, Caroline Gay et Judith Bernard. © Thomas Geffrier.

minimales, des aides à la reprise, une fois que nous avons « fait nos preuves » avec tel ou tel spectacle: la revue de presse et les chiffres d'exploitation de la période de création attestent que nous n'avons pas brassé du vent et que nous sommes à peu près solvables (on ne prête qu'aux riches). Au moins avons-nous montré que, matériellement, du moins, nous étions autonomes: nous avons fait exister le spectacle sans l'aide de la moindre tutelle. À ce prix: pas de salaires pour la plupart des répétitions, pas de budget pour la scénographie, ni pour les costumes, ni pour rien. Pas d'argent pour payer un(e) chargé(e) de diffusion, raison pour laquelle nous ne « rayonnons » pas, comme dit la Drac – qui s'étonne que nous ne jouions qu'à Paris sans apercevoir qu'en ne nous ayant jamais soutenus elle nous a précisément privés des moyens de financer ce poste de travail indispensable au « rayonnement » dont elle a fait son critère de subventionnement. Accueillis en coréalisation dans un théâtre parisien indépendant (grâce soit rendue à la merveilleuse Manufacture des Abbesses où nous sommes si heureux depuis tant d'années), nous ne disposons que de notre part de recettes pour payer les cachets; on a beau réduire le nombre d'artistes en plateau, c'est souvent une gageure intenable.

En tant qu'artiste, donc, j'ai surtout des soucis de comptable: passé la folle aventure de la création en répétitions, et son si beau souci, vient l'aventure folle de l'exploitation, son très laid souci, reconduit soir après soir: y aura-t-il assez d'argent pour payer tous les cachets? La glu, disais-je: empêtrés dedans, travailleurs quelconques jamais sûrs des lendemains, harcelés par l'économie et d'autant plus déterminés à œuvrer au renversement de ce monde qu'il nous expose à ses brutalités ordinaires. Mais, du moins, travailleurs autonomes, s'étant donné à eux-mêmes les moyens et les fins, artistes, donc, et progressant dans l'art du lasso.