

L'expérience du réel au cœur du triangle littérature, théâtre et performance. Édouard Louis en scène

DOI 10.46522/S.2021.01.10

Delphine EDY

Dr. en Littérature comparée, Professeure agrégée en Classes Préparatoires à Strasbourg
Membre du CRCL (Paris Sorbonne) et de l'ACCRA (Strasbourg)
delphine.edy@gmail.com

Abstract: Experiencing the Real at the Crossroads of Literature, Theatre and Performance. Édouard Louis on Stage

The hotly debated performance of Thomas Ostermeier's stage version of Edouard Louis's History of Violence points to a confusion concerning the role of the author, the status of the text, of its performance and of the role played by theatre in today's society. It raises a threefold question: what is the relationship between literature and reality, what defines an author (whether writer or stage director) and what does it mean that contemporary literature should be so intent on self-writing? E. Louis is particularly clear about using fiction to write about truth, but then truth all too often is construed as fact, and therefore as antithetic to fiction. He claims to explore a form of confrontational literature. In T. Ostermeier's staging he becomes the actor of his own text which only compounds the text's powerful ambiguities. Together, Louis and Ostermeier create a dynamic recomposition of the political and the intimate.

Key words: *Edouard Louis; authorship; performance; reality; literature.*

Dans une interview fin 2019, Ariane Mnouchkine raconte qu'elle a appris lors de son premier voyage en Asie « à regarder ce qu'il y a derrière chaque moment de la vie ». Et elle précise : « le théâtre, c'est ça : le lieu par excellence où tu vois derrière ce que tu vois. Sinon, tu es aveugle » (Mnouchkine 2019). En effet, comme le rappelle Enzo Cormann, le théâtre interroge « la spécificité de l'opération qu'il se propose d'effectuer sur le réel » (Cormann 2012, 8) :

Ce que nous attendons du théâtre aujourd'hui, ce n'est pas tant de nous représenter le monde tel qu'il est (ce que le cinéma et la vidéo feront techniquement toujours mieux que la scène) que de mettre à l'épreuve les *possibles* du monde – autrement dit, de proposer une représentation expérimentale (exploratoire, spéculative, en mouvement...) du monde tel qu'il n'est pas *censé* être ou devenir.

Cormann 2012, 184



1. Le « théâtre-monde » en question en 2020 : quels termes pour quel débat ?

On est dès lors en droit de s'interroger sur ce que certains spectateurs ont vu sur la scène du Théâtre de la ville à Paris à l'occasion du spectacle de Thomas Ostermeier qui cosigne avec Édouard Louis une version théâtrale d'*Histoire de la violence*, intitulée *Au cœur de la violence*¹. Quel est donc le monde auquel aspirent ces spectateurs ?

Pour celles et ceux qui ne connaîtraient pas encore l'histoire, Édouard Louis raconte comment, en rentrant du réveillon de Noël, il croise un jeune homme place de la République auquel, après quelques hésitations, il propose de venir chez lui. La nuit est d'abord placée sous le signe du désir et de l'amour, mais, sans que rien ne permette de l'anticiper, elle bascule dans l'horreur : Édouard Louis réalise que le jeune homme qui s'est présenté sous le nom de Reda lui a volé son portable et son iPad puis, alors qu'il essaie de lui faire entendre raison en lui parlant sans le menacer de représailles, celui-ci devient terriblement violent, tente de l'étrangler et le viole avant de disparaître.

Pour Annie Jouan-Westlund², Édouard Louis essaie dans son livre, « de retracer les mécanismes de la violence à un niveau plus symbolique et met en perspective son agression avec une polyphonie de voix, une mise à distance des faits et finit par essayer de disculper son agresseur » (Dosé, Jouan-Westlund et Weitzmann 2020), en cherchant des raisons structurelles à cette situation³. Son texte a d'ailleurs été publié avec le sous-titre « roman » et le dispositif fictionnel à l'œuvre, c'est-à-dire sa tentative de faire entendre plusieurs voix, et notamment celle de sa sœur Clara qui raconte à son mari ce que son frère lui a lui-même raconté, renvoie à la complexité du livre. Le texte scénique s'en fait l'écho. Dans la liste des personnages, on trouve « Édouard, sa voix intérieure, Clara, Reda, le mari de Clara, la mère (ou le souvenir de la mère), un policier, une policière, une infirmière, un infirmier, une médecin et un médecin » (Louis et Ostermeier 2019, 7), tout comme des indications possibles de jeu, certains personnages pouvant « éventuellement être joué[s] par l'acteur qui joue / interprète ... », renvoyant ainsi aux différentes épaisseurs des personnages.

C'est donc bien d'un véritable dispositif fictionnel à partir d'éléments réels, de littérature et de théâtre dont il est question et non de réel brut. Et pourtant, la violente charge lancée par certains critiques contre l'auteur a conduit Marc Weitzmann à consacrer, le 9 février dernier, son émission *Signes des temps* sur France Culture à ses deux œuvres

¹ du 30 janvier au 15 février 2020.

² Annie Jouan-Westlund est Professeure de littérature française à la *Cleveland State University*, spécialiste en autobiographie et autofiction contemporaines.

³ Ce que souligne la quatrième de couverture d'*Au cœur de la violence* : choisir de reproduire le passage où Reda insulte Édouard en le traitant plusieurs fois de « sale pédé » et où la voix intérieure d'Édouard cherche à analyser les raisons qui le poussent à employer ces termes après cette nuit-là, révèle les véritables enjeux pour l'auteur.



littéraire et théâtrale sous le titre « Le récit de la violence chez Édouard Louis : histoire d'un brouillage entre fiction et non-fiction et de ses conséquences » (Dosé, Jouan-Westlund et Weitzmann 2020). Il invite à la fois des théoriciennes de la littérature pour interroger les notions de « réalité, fiction ou autofiction » ainsi que l'avocate⁴ du « vrai Reda », dont le procès aura lieu – hasard du calendrier – en mars 2020, se faisant ainsi l'écho du violent débat public qui s'est enflammé depuis quelques semaines, où l'on va jusqu'à accuser l'auteur d'avoir « confisqué la parole de Reda de A à Z [puisqu'] tous les soirs au Théâtre des Abbesses se joue la scène du viol alors même que Reda dit "mais moi je suis innocent", que la présomption d'innocence de Reda est broyée artistiquement et judiciairement » (Dosé, Jouan-Westlund et Weitzmann 2020). S'il y a « histoire d'un brouillage », c'est bien davantage celle d'un brouillage des genres par la critique entre le terrain artistique, le terrain médiatique et le terrain judiciaire, comme si l'auteur, l'œuvre et sa représentation théâtrale étaient sur le même plan, comme si on gommait d'un seul geste toute la recherche scientifique entreprise depuis Roland Barthes, Jacques Derrida et Michel Foucault pour ne citer qu'eux.

Tout se passe donc comme si le réel du théâtre ou le théâtre du réel qui renoue avec la réalité sociale et la politique était à bannir des scènes contemporaines, comme s'il y avait une illégitimité (et pour certain.e.s une illégalité) à enquêter sur des expériences réelles au théâtre. Pourtant, Patrice Pavis, dans la préface à l'ouvrage de Danielle Mérahi, *Théâtres du réel en Angleterre et en Écosse depuis les années 50*, insiste lourdement : « Le seul critère d'une représentation claire et juste de la société est de savoir si les spectateurs se sentent représentés politiquement comme un groupe qui leur correspond, si le théâtre rend compte de leur situation et ébauche une solution avec les procédés de la fiction » (Mérahi, 2017, 10).

Quel est donc aujourd'hui le statut de l'auteur du texte de théâtre, celui de l'auteur de théâtre ? Le « brouillage entre fiction et non-fiction » n'est-il pas en réalité le masque d'une confusion éminemment problématique sur le rôle de l'auteur, le statut du texte, la dimension performative et la place du théâtre dans notre société, relayée ou peut-être même créée par la surmédiatisation que nous connaissons aujourd'hui ?

2. Histoire de la violence - Au cœur de la violence : histoire d'une confusion critique au cœur du réel

Trois éléments distinctifs ayant trait à la littérature et au théâtre me semblent mériter une attention particulière : le rapport de la littérature (en scène ou non) au réel et à l'expérience vécue, la définition du statut d'auteur (écrivain et/ou metteur en scène) et la question de l'écriture de soi comme tendance de l'écriture contemporaine, notamment dans sa dimension d'autofiction.

⁴ Marie Dosé défend l'homme qu'Édouard Louis accuse de l'avoir violé.



Édouard Louis, dans son travail d'écrivain, veut « faire de la littérature en partant de l'absence, de ceux qui ne sont pas là ». Il voit une nécessité à « trouver une forme littéraire telle que ce que l'on a à dire va avoir un effet sur la réalité », et défend une « littérature de la confrontation » (Louis 2018a) qui ne permette pas de détourner le regard de ce qu'elle a à dire. Et pour ce faire, il cherche à « écrire la vérité », ce qu'il explique dans une interview accordée à *LivresHebdo* avant la parution de son deuxième roman et dont la critique a par la suite extrait une unique phrase, le plus souvent tronquée, pour dénier à ses textes le statut d'œuvre littéraire : « Dans ce livre, [...] il n'y a pas une ligne de fiction ». Car, pour la critique justement, s'il n'y a pas de fiction, alors Édouard Louis n'écrit pas de littérature, il n'est donc pas écrivain et son texte relève soit du champ médiatique et peut être utilisé comme pièce à conviction dans une procédure judiciaire, soit du champ sociologique⁵. Il est fort regrettable que ces mêmes critiques n'aient pas lu l'extrait tout entier, car alors, tout s'éclaire :

Mon obsession, c'était d'écrire la vérité. Dans ce livre, comme dans le suivant, il n'y a pas une ligne de fiction. Je voulais donner la parole à ce monde d'où je viens, avec ce réflexe de la domination des dominés, et la violence qu'il engendre.

Louis et Perrier 2015

Qu'il s'agisse d'*En finir avec Eddy Bellegueule* ou d'*Histoire de la violence*, il s'agit pour l'auteur de partir non d'éléments fictionnels mais de son expérience du réel, de sa réalité sociale, afin de donner la parole à ceux qui ne l'ont pas (ou si peu) dans la littérature, pour créer - à partir du moment où ils appartiennent à un roman ou à un texte théâtral - des personnages qui ne peuvent jamais être réduits à des personnes, même s'ils portent les mêmes noms. Pascal Rambert⁶, Falk Richter⁷ et d'autres l'ont déjà montré maintes fois dans leur œuvre : si les personnages peuvent porter le même nom que celui des acteurs, cela ne signifie pas pour autant que personnages = acteurs = personnes.

Cette violente controverse semble également directement liée à la question qui anime Michel Foucault au moment où il participe à une conférence organisée par la

⁵ A ce sujet, cf. Cormary 2018. Édouard Louis donne « l'impression de ne pouvoir penser que ce que Geoffroy de Lagasnerie ou Didier Eribon lui souffl[ent] dans l'oreille » - « Son récit devient alors un tract aux prétentions un peu ridicules ». Cf. également Pilorget-Rezzouk 2019. « C'est l'histoire [...] d'un fait divers pris entre deux vérités. L'une, littéraire ; l'autre judiciaire. L'histoire d'un suspect et d'une victime dont les rôles sont figés par l'écriture, alors même que la justice ne s'est pas encore prononcée sur l'innocence ou la culpabilité du premier ». Aucun journaliste n'aurait osé écrire cela à propos du *Consentement* de Vanessa Springora paru le 2 janvier dernier et cela doit nous interroger.

⁶ Cf. Rambert 2014 : « Cela fait quelque temps que je ne donne plus de noms de personnage aux voix que j'écris pour les acteurs. Mon travail consiste à écrire pour des voix et des corps plutôt que pour des personnages. [...] Je les entends, je les vois. C'est concret. Ce sont des êtres humains, pas des personnages de papier ou de théâtre ».

⁷ Cf. Monfort 2015 : « Ni acteurs ni personnages, mais dans l'interstice entre les deux ».



Société française de philosophie le 22 février 1969, intitulée « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (Foucault 2004, 290). Ce titre sera repris d'ailleurs par Antoine Compagnon, pour un cours de licence donné à l'université Paris-Sorbonne, dans lequel il rappelle dès l'introduction que « la question de la place à faire à l'auteur est l'une des plus controversées dans les études littéraires » (Compagnon 2012).

En empruntant une formule de Beckett, « qu'importe qui parle », Foucault s'efforce de montrer que – non content de se satisfaire de *La Mort de l'Auteur*⁸, il faut reconnaître « dans cette indifférence [...] un des principes éthiques fondamentaux de l'écriture contemporaine en tant que « l'écriture se déploie comme un jeu qui va infailliblement au-delà de ses règles », et qu' « il est question de l'ouverture d'un espace où le sujet écrivant ne cesse de disparaître », mais que cette règle de la disparition de l'auteur posée, il s'agit de « découvrir le jeu de la fonction-auteur » (Foucault 2004, 293). Au cours de l'échange qui suit la conférence, il affirme d'ailleurs :

Il n'y a nulle nécessité à ce que la fonction-auteur demeure constante dans sa forme ou sa complexité ou son existence. Au moment précis où notre société est dans un processus de changement, la fonction-auteur va disparaître d'une façon qui permettra une fois de plus à la fiction et à ses textes polysémiques de fonctionner à nouveau selon un autre mode, mais toujours selon un système contraignant, qui ne sera plus celui de l'auteur, mais qui reste encore à déterminer ou peut-être à expérimenter.

Foucault 1969

L'essor de l'écriture de soi avec ce qu'elle implique de rapport en prise directe avec le réel a accéléré la remise en question du statut de l'auteur et du contrat de lecture, ce que Philippe Lejeune a théorisé dans son à présent célèbre *Pacte autobiographique*⁹. Cette écriture de soi apparaît également sur les scènes de théâtre, comme le signale Patrice Pavis en mentionnant la différenciation qu'opère Clyde Chabot (Chabot 2007) pour dresser un « panorama des écritures théâtrales contemporaines ». Elle distingue en effet au sein des œuvres littéraires trois catégories, la troisième renvoyant à des pièces « qui loin de s'appuyer sur des fictions, ressemblent à des comptes rendus directs du réel » (Pavis 2018, 369), dès lors proches de l'autofiction qui interroge les liens entre écriture de l'expérience et expérience de l'écriture, tout en se souvenant que, « pour l'autobiographe, comme pour n'importe quel écrivain, rien, pas même sa propre vie, n'existe *avant* son texte » (Dobrovsky 1979, 105), comme l'écrit Serge Dobrovsky, à l'origine du terme d'autofiction. Sur la quatrième de couverture de *Fils*, publié en 1977, l'auteur précise : « Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à

⁸ Cf. le titre de l'article de Roland Barthes paru en 1968.

⁹ Rappelons ici que cette notion, loin d'être figée, a été sans cesse reprise par l'auteur, de 1971 à 2013 (Allamand 2018, 8).



l'aventure du langage [...]. Ou encore, *autofriction*, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir » (Doubrovsky 1977).

Ce néologisme trouve un écho surprenant dans l'expression « littérature de confrontation » revendiquée par Édouard Louis, comme s'il s'agissait pour les deux écrivains, en racontant des heurts, des conflits violents, de mettre face à face, de faire s'affronter des pans de réalité qui engagent ceux qu'Édouard Louis nomme des « invisibles », ceux qui n'appartiennent pas aux catégories dominantes, aux « importants de ce monde ». Ainsi, l'autofiction se réapproprierait un territoire, celui de l'autobiographie, en faisant évoluer la « fonction-auteur », en l'expérimentant à l'extérieur de ses frontières.

3. Littérature, théâtre et performance : une nouvelle approche du réel

Le débat autour de l'écriture d'Édouard Louis a peu de chance de s'essouffler dans les mois à venir, dans la mesure où son troisième projet d'écriture destiné au théâtre trouve une actualisation scénique inattendue dans une nouvelle collaboration entre l'auteur et Thomas Ostermeier - dont la première aurait dû avoir lieu le 20 mars 2020 à Berlin dans le cadre du Festival *Find*¹⁰ - qui présenteront *Qui a tué mon père* de et par¹¹ Édouard Louis, que les spectateurs parisiens¹² ont pu voir au Théâtre de la ville lors d'une « séance de travail » le 15 février 2020 : en effet, dans ce spectacle, Édouard Louis, en plus d'être auteur, devient acteur, et il y a fort à parier que la double équation « personnage = acteur = personne » sera au cœur de nombreuses discussions, ce qui justifie pleinement de réfléchir à ces rapports entre narration, théâtre, réel et performance, puisque « la pratique dramatico-théâtre-performative ne cesse d'ouvrir les pièces à des pans du réel » (Pavis 2018, 369).

Ce troisième texte d'Édouard Louis a ceci de spécifique qu'il a été pensé et écrit pour la scène : c'est au cours d'un échange avec Stanislas Nordey, acteur, metteur en scène et directeur du Théâtre National de Strasbourg, que l'idée est née.

C'était après une lecture publique d'*Histoire de la violence*, son deuxième roman, à Strasbourg. Nous dînions avec l'auteur allemand Falk Richter. C'était arrosé, fraternel. A la fin du repas, j'ai lancé à Édouard : « Si tu as envie d'écrire pour le théâtre, sache que les portes du TNS te sont ouvertes ». Un an plus tard, je reçois un mail avec le texte en pièce jointe.

Nordey 2020

Et, immédiatement, il a été posé que Stanislas Nordey interpréterait le rôle d'Édouard :

¹⁰ En raison de la pandémie de Covid-19, tout s'est arrêté, mais la première de ce spectacle est à nouveau programmée le 7 octobre 2021 dans le cadre du Festival FIND 2021 à la *Schaubühne*.

¹¹ Je souligne.

¹² Dont j'ai eu le plaisir de faire partie.



Je trouvais ce monologue formidable, mais je ne le pensais pas pour moi. Je n'ai pas l'âge du fils, je ne me sentais pas légitime. Je suis un vieux croûton ! Lui était catégorique. Donc j'ai accepté, avec avidité et inquiétude.

Nordey 2020

Dans ce texte, Édouard Louis revient vers son père qu'il n'a pas revu depuis des années et découvre un corps qu'il reconnaît à peine, souffrant, lourd, impotent et il décide d'écrire une nouvelle « histoire », celle du corps de son père. C'est une « biographie par le prisme de [la] relation » (TNS 2019, 13) entre son père et lui, le « je » est le sien, les éléments biographiques qu'il mobilise appartiennent au réel des faits, au sens de l'*histoire* chez Genette (Genette 1983, 72) (ce qui est raconté), mais il n'en reste pas moins que le *récit*, l'agencement en texte, qui plus est en texte de théâtre lui donne une liberté totale pour peser sur le récit et la *narration*, c'est-à-dire sur la manière dont l'histoire est racontée et sur la relation entre celui qui raconte et celui qui est destinataire de l'histoire racontée. Notamment en lui donnant une dimension très politique puisque ce texte accuse nominativement (Louis 2018b, 75-84) les politiques qui ont tué son père : « L'histoire de ton corps *accuse* l'histoire politique » (*Ibid.*, 84). Comparer par exemple la matérialisation scénique du père absent dans les mises en scène de Stanislas Nordey et de Thomas Ostermeier apparaît très fructueux¹³ pour mieux appréhender la manière dont la performance s'articule au théâtre pour développer une nouvelle approche du réel.

Que faire donc de ce père intensément spectral ? Fantôme dans la vie (quand il n'est pas absent, son fils « espère son absence » (*Ibid.*, 14), fantôme dans l'écriture (il ne parle pas ou seulement à travers son fils), comment présentifier l'absence sur scène ?

Chez Stanislas Nordey, l'idée première a été de matérialiser le père par un corps vivant, celui d'un acteur, mais très vite cette équivalence apparaît « fautive et réductrice » (TNS 2019, 40). Puis surgit l'idée de proposer au père d'Édouard Louis de monter sur scène, mais cela s'avère impossible. A même été « envisagée la présence de Jean-Pierre Mocky [son propre père], mais cela aurait donné à la pièce un autre sens » (Nordey 2020). Il faut pourtant bien parler à quelqu'un, adresser le texte à cet autre, et c'est l'expérimentation avec un mannequin qui finit par faire sens dans ce spectacle. De cette présentification naissent entre les mains d'Anne Leray, artiste sculptrice, plusieurs mannequins, plusieurs pères, des pères aux postures différentes qui « racontent les symptômes d'une vie » (TNS 2019, 41). La fragmentation du père en plusieurs corps engage une forme d'universalisation de ce récit : ce n'est plus un seul père dont on raconte l'histoire, cela devient l'histoire de tous ces pères qui comme celui d'Édouard Louis sont restés des invisibles tout au long de leur vie, des pères absents de l'histoire familiale mais aussi de l'histoire sociale et politique. Stanislas Nordey, tour à tour jeune gar-

¹³ Il faudrait bien sûr poursuivre cette comparaison de l'ensemble des deux mises en scène, et cela sera l'objet d'un prochain article.



çon, adolescent et homme adulte, est un enfant « crédible, parce que la scène, c'est un pacte passé avec le spectateur » (Nordey 2020), un enfant de tout âge, qui cherche à retrouver les émotions de son enfance en les performant, seul en scène.

Chez Thomas Ostermeier, la proposition scénique est diamétralement opposée. Le père est un vrai fantôme, invisible, assis dans un fauteuil, il dispose même d'une couverture posée sur le dossier. Dans ce spectacle, c'est le corps de l'acteur-performeur qui sert la présentification de l'absence, le corps étant compris au sens de la chair, en tant que substance considérée principalement dans sa réalité profonde : Édouard Louis incarne ici, avec sa chair, son propre corps et celui de son père. Tous ses gestes, toutes ses adresses tendent vers le père absent : assis au bureau, il lui jette des regards d'une forte expressivité ; debout à côté du fauteuil, une forme de tendresse se manifeste, « parfois leurs peaux se touchent, ils entrent en contact mais même-là, même dans ces moments-là ils restent absents l'un de l'autre » (Louis 2018, 10); à un moment, il s'assoit même dans le fauteuil, s'enroule dans la couverture comme dans une seconde peau, celle de son père ; enfin, toutes les chorégraphies musicales au travers desquelles il revit son enfance sont adressées à l'éternel absent ; en chantant, en dansant, en s'épuisant physiquement, son corps s'affirme « comme un producteur d'intensité et d'énergie sans unités identifiables », interrogeant ainsi « les procédés d'intensification et de stylisation sur les affects et leur impact sur le spectateur » (Pavis 2018, 80). Dès l'acte d'écriture, Édouard Louis avait noté que « c'est cette conscience qui [lui] permet aujourd'hui seulement de vivre les moments de joie de [s]on enfance » (Louis 2018c). Comme si le fait de re-jouer son histoire avec ce décalage spatial et temporel permettait une ré-incarnation : c'est à la fois le même corps, celui d'Édouard Louis, mais ce n'est pourtant plus le même corps puisqu'il re-vit une expérience; dans la performance, il aura probablement découvert une épaisseur de vie supplémentaire, ce que la journaliste du *New York Times* présente dans la salle n'a pas manqué de relever, sa performance révélant « un véritable instinct et une intuition de la scène authentique » tout en signalant que « ce serait injuste de dire qu'il était plus crédible que [...] Stanislas Nordey¹⁴ » (Cappelle 2020) : le théâtre n'en a donc pas fini de questionner notre rapport à l'identité.

Conclusion

La quête identitaire - au cœur des premiers mots de Bernardo dans *Hamlet* : « *Who's there* » ? - s'exprime ici au travers d'une représentation théâtrale où l'acteur joue un personnage et d'une performance dans un spectacle, et nous permet d'apporter une première clarification¹⁵ à la triste confusion qui a alimenté cette violente et injuste

¹⁴ « with genuine instinct and feeling » - « it might be unfair to say that he was far more believable than the actor and director who initially commissioned and performed "Who Killed My Father" for the stage, Stanislas Nordey ».

¹⁵ Cette réflexion mériterait une approche plus globale au travers d'une étude de l'ensemble mises en scène des textes d'Édouard Louis et sera l'objet d'un prochain article.



polémique. Quand Édouard Louis s'exprime en public, il engage sa personne, mais quand un metteur en scène l'engage sur scène en tant qu'auteur, ou quand il s'engage lui-même en tant qu'acteur, c'est nous tous qu'il engage, car « l'assemblée théâtrale voit et donne à voir l'intime comme *partie pour le tout* » (Cormann 2012, 42).

Le concept même de représentation pose qu'en tout homme nichent tous les hommes, que le spectacle d'un être humain vaut pour évocation de l'humanité.

Cormann 2012, 37

En effet, le théâtre n'est jamais le lieu de l'exposition d'une intimité, il n'est pas voyeur, il engage toujours et nécessairement un rapport de distance au travers du regard collectif des spectateurs. Ce sont les situations qui sont au cœur de l'acte théâtral, et le théâtre « ne s'intéresse à [la situation] que dans l'exacte mesure où celle-ci renvoie à une réalité, à une problématique plus large qu'elle » (*Ibid.*, 42).

C'est précisément à re-marquer le *je* dans le *nous* que travaillent l'ouvrage dramatique et sa représentation pour le compte de l'assemblée théâtrale.

Cormann 2012, 42

Le projet théâtral Louis-Ostermeier a finalement profondément à voir avec ce que Félix Guattari nomme « des agencements d'intellectualités » (*Ibid.*, 44) : travailler sur ce projet commun n'a pas « pour but premier de rompre l'isolement de chacun [...] ou d'augmenter les productions disjointes » (*Ibid.*, 183), le premier est reconnu bien au-delà des frontières de l'hexagone comme une étoile montante de la littérature française contemporaine ; le deuxième est considéré depuis le début du siècle comme l'un des plus grands metteurs en scène européens. Il s'agit bien plus pour ces deux-là de créer une dynamique collective, d'agencer des forces et des désirs en défendant une conception commune du théâtre : « c'est en osant pénétrer, ausculter, réfléchir la violence du monde, en se mettant du côté de ceux qu'elle tyrannise - victimes comme bourreaux - qu'on pourra la corriger. L'endiguer » (Pascaud 2020).

Il y a donc urgence à recréer du théâtre politique pour réinventer la politique.

BIBLIOGRAPHIE

- ALLAMAND, Carole, 2018, *Le Pacte* de Philippe Jeune ou l'autobiographie en théorie, Paris : Honoré Champion, coll. « Textes critiques français ».
- CAPPELLE, Laura, 20 février 2020, Star Directors Pull Back the Curtain on How They Work, *New York Times*, [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.nytimes.com/2020/02/20/theater/peter-brook-paris-thomas-ostermeier-edouard-louis.html>.
- CHABOT, Clyde, 2007, Théâtre contemporain : écriture textuelle, écriture scénique, *Théâtre/Public*, n° 184,



- COMPAGNON, Antoine, 2012, Qu'est-ce qu'un auteur ? Cours, [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://aphelis.net/wp-content/uploads/2012/03/Compagnon-Auteur.pdf>.
- CORMANN, Enzo, 2012, *Ce que seul le théâtre peut dire. Considération poétiques*, Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- CORMARY, Pierre, 5 juin 2018, Qui tue l'écrivain en Édouard Louis, *Revue des deux mondes*, [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.revuedesdeuxmondes.fr/tue-lecrivain-edouard-louis/>.
- DOSE, Marie, JOUAN-WESTLUND, Annie et WEITZMANN, Marc, 9 février 2020, *Signes des temps*, sur France Culture [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.franceculture.fr/emissions/signes-des-temps/le-recit-de-la-violence-chez-edouard-louis-histoire-dun-brouillage-entre-fiction-et-non-fiction-et>.
- DOUBROVSKY, Serge, 1977, *Fils*, Paris : Éditions Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge, 1979, L'initiative aux maux. Écrire sa psychanalyse, *Cahiers Confrontation*, n° 1, p. 95-113.
- FOUCAULT, Michel, 1969, *Conférence à la Société française de philosophie*, suivie d'un débat avec M. de Gandillac, L. Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo et J. Wahl, [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <http://libertaire.free.fr/MFoucault349.html>.
- FOUCAULT, Michel, 2004 [1969], Texte 33 - Qu'est-ce qu'un auteur ?, *Philosophie anthologie*, Paris : Gallimard, coll. Folio Essais ».
- GENETTE, Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Paris : Seuil.
- LOUIS, Édouard, 16 mai 2018a, Entretien sur *Mediapartlive*, [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=he6CWAHa278>.
- LOUIS, Édouard, 2018b, *Qui a tué mon père*, Paris : Seuil.
- LOUIS, Édouard, mars 2018c, Propos recueillis par Fanny Mentré pour le Théâtre National de Strasbourg, [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-f29-5cd3c78a85a00.pdf>.
- Louis, Édouard et Ostermeier, Thomas, 2019, *Au cœur de la violence*, Paris : Seuil.
- LOUIS, Édouard et PERRIER, Jean-Claude, 4 décembre 2015, Entretien avec Édouard Louis. « C'est terrifiant de faire un livre qui ne dérange personne », *LivresHebdo* [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.livreshebdo.fr/article/edouard-louis-cest-terrifiant-de-faire-un-livre-qui-ne-derange-personne>.
- MERAHI, Danielle, 2017, *Théâtres du réel en Angleterre et en Écosse depuis les années 50*, Paris : L'Harmattan, coll. « Univers théâtral ».
- MNOUCHKINE, Ariane, 1^{er} décembre 2019, C'est en Asie que j'ai appris à célébrer les moments de bonheur. Entretien avec Nathaniel Herzberg, *Le Monde*, [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : https://www.lemonde.fr/culture/article/2019/12/01/ariane-mnouchkine-c-est-en-asie-que-j-ai-appris-a-celebrer-les-moments-de-bonheur_6021208_3246.html.



- MONFORT, Anne, 2015, Richter Matériau : du texte au plateau, *thaêtre*, Chantier #1 : Scènes du néomanagement, [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.thaetre.com/2015/12/21/richter-materiau-du-texte-au-plateau-anne-monfort>.
- NORDEY, Stanislas, 22 février 2020, « Je joue dans la joie, même les rôles les plus durs ». Entretien avec Alexandre Demidoff, *Le Temps* [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.letemps.ch/culture/stanislas-nordey-joue-joie-meme-roles-plus-durs>).
- PASCAUD, Fabienne, 11 février 2020, Chronique à propos d'*Histoire de la violence*, *Télérama*, n° 3657, p. 65.
- PAVIS, Patrice, 2018, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Malakoff : Armand Colin.
- PILORGET-REZZOUK, Chloé, 29 janvier 2019, Édouard Louis : du récit littéraire au feuilleton judiciaire, *Libération* [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : https://www.liberation.fr/france/2019/01/29/edouard-louis-du-recit-litteraire-au-feuilleton-judiciaire_1706238.
- RAMBERT, Pascal, 8 mars 2014, Interview par Joëlle Gayot [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : <https://www.theatre-contemporain.net/images/upload/pdf/f-467-56c3946d7c8bc.pdf>.
- TNS, mai 2019, Programme de salle *Qui a tué mon père* d'Édouard Louis, Théâtre National de Strasbourg, [Consulté le 29 août 2021] Disponible à l'adresse : https://www.tns.fr/sites/default/files/document/qui_a_tue_mon_pere_-_prog_all_bd.pdf.