

Le temps du fragment

Alexandre Lazaridès

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25747ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lazaridès, A. (1999). Le temps du fragment. *Jeu*, (91), 64–74.

ALEXANDRE LAZARIDÈS

Le temps du fragment

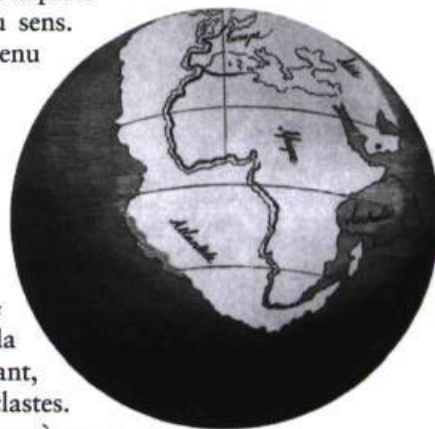
[...] ce sont des mots, je n'ai que ça,
et encore, ils se font rares [...]

Beckett, *l'Innommable*

Au commencement, nous apprend la géophysique, était la Pangée, la « toute terre » entourée de l'océan primaire. C'est de cette masse unique que, à la suite de formidables fractures, se seraient détachés les continents qui dessinent maintenant la figure familière de notre planète. Leurs contours, quoique rongés par la morsure des siècles, se complètent à l'évidence par leurs creux et leurs reliefs, morceaux de quelque fantastique puzzle tellurique. Ils continuent de rappeler, à quiconque aime rêvasser sur un planisphère, leur état paradoxal de fragments à la dérive depuis la nuit des temps. Ainsi, à l'origine du fragment, il y a toujours et nécessairement une fracture, de même que le fragment, lacunaire par définition, évoque une totalité perdue. Les deux aspects sont indissociables, puisque c'est de la fracture que naît la perte dont le fragment se nourrit comme d'un mythe fondateur, pour faire du sens. Formulons l'hypothèse que c'est à ce double titre que le fragment est devenu l'une des figures emblématiques de notre siècle¹.

La révolution du collage

Selon les historiens de l'art, ce seraient les « papiers collés » des premiers cubistes qui auraient instauré la rupture radicale avec l'esthétique du passé, avec cette « finalité sans fin » que célèbre Kant dans sa définition de l'art. Dès 1912, Picasso et Braque, en introduisant sur la toile peinte des morceaux découpés dans des journaux, mettaient fin à la séparation millénaire entre le monde de l'imaginaire et le monde réel, entre la culture savante et la culture primitive, et, de manière encore plus décisive pour le siècle naissant, entre l'art et le non-art. Ils faisaient, sans le savoir peut-être, œuvre d'iconoclastes. Le recours aux objets les plus triviaux de la vie quotidienne allait contribuer à redéfinir le sens social de l'art, tel l'illustre urinoir que Marcel Duchamp exposait, quelques années plus tard, sous le titre de *Fontaine*. Après quoi, les frontières de l'art deviendront aussi poreuses, aussi arbitraires que celles qui séparent le vivant de



Dans un traité publié en 1858, Antonio Snider-Pellegrini fut l'un des premiers géologues à exposer l'idée de la dérives des continents. Selon lui, c'est le déluge de la Bible qui aurait provoqué la séparation des terres.

1. Maurice Blanchot et Roland Barthes sont ici des précurseurs. Depuis une vingtaine d'années, les études sur le fragment se sont multipliées. Les dictionnaires de littérature lui réservent une place plus ou moins étendue. Il faudrait citer quelques phrases de ce qu'en dit le *Dictionnaire des littératures* de Larousse parce qu'elles éclairent notre propos : « L'imaginaire contemporain de la déconstruction a suscité une esthétique du fragment, inséparable de la conscience de la dislocation du moi, des jeux de l'intertextualité et de la parade. Cette perspective place l'œuvre sous le signe choisi de l'inachevé et de l'incohérence apparente. Il assimile l'écriture et la lecture au non-fini, et à l'impossibilité de reconnaître des ensembles formels ou idéologiques constitués. Loin de récuser tout jeu de convergence, il fait de la disparate un moyen de la totalisation. » Article *Fragment*.

l'inanimé selon certains tenants de la biologie moderne, laquelle veut rendre à la création sa continuité, aux dépens de l'amour-propre de l'homme, pourrait-on dire.

Dans le procédé du collage, il n'y a pas simplement transfert, mais véritable et profonde restructuration, puisque le sens du fragment en est modifié (il devient citation) et que des relations inédites sont établies entre le milieu nouveau dans lequel il comparait (le tableau) et celui auquel il appartenait originellement (le réel). La toile devient un lieu de rencontre où peinture et fragment tentent de se constituer en une totalité composée : un et un font trois, pourrait-on dire en ce cas. Les personnages de la peinture cubiste eux-mêmes font penser à des fragments disloqués et recollés selon plusieurs perspectives simultanées, dans une sorte d'image kaléidoscopique, procédé à première vue étonnant, mais qui remonte à l'antiquité pharaonique dont les bas-reliefs exposent de face le corps et de profil la tête. *Exit* la mimésis.



Pablo Picasso, *Guitare*
(1913). Fusain, crayon,
encre de Chine et papier
collé. New York, Museum
of Modern Art.



De nouveaux espaces picturaux naissent, libérés des codes de la perspective qui régnaient depuis la Renaissance. Fonction de l'œil humain, croyait-on, la perspective devait désigner la place de l'observateur, à l'instar de la « place du Roi » du théâtre classique, laquelle commandait tout le système de représentation. Sa disparition signifiait la désintégration de l'espace et, du même coup, la disparition de l'observateur (en attendant celle de l'objet dans l'art abstrait). Ainsi qu'il en va le plus souvent pour les révolutions esthétiques, particulièrement celles qui procèdent d'une urgence plutôt que d'une théorie, la création de cette « forme ouverte » qu'était le collage allait entraîner, en fin de compte, un bouleversement de notre perception du monde et de nous-mêmes. Mais, cette fois, la révolution amorcée par le cubisme équivalait, pour les arts plastiques, à celle que Copernic avait opérée pour l'astronomie.

En ouvrant si largement les frontières traditionnelles de l'art, le collage remettait en question les assises mêmes de la culture occidentale. La véritable crise n'éclatera cependant qu'après les grands ébranlements de la Deuxième Guerre mondiale, lorsque la radio, le disque et la télévision auront mis, peu à peu, l'art à la portée de tout un chacun, en en faisant surtout du loisir. L'ère de l'industrie culturelle prenait son essor. Quelques décennies plus tard, le disque numérique, la vidéo et le magnétoscope vont faire de l'œuvre d'art un objet technologique sur lequel les interventions sont possibles. Force est de constater que des territoires insoupçonnés se sont ouverts à nous. Pour explorer ce Nouveau Monde, notre savoir procède d'un mode que l'on pourrait qualifier de « fragmental », qualificatif absent des dictionnaires, mais plus objectif et, surtout, moins péjoratif que l'orthodoxe « fragmentaire ».

La connaissance fragmentale

Depuis le début du siècle, il devenait clair qu'il fallait renoncer à l'ambition d'embrasser la totalité, comme pouvait le prétendre l'*ego* cartésien, désormais remplacé par le *sujet* psychanalytique. Freud nous avait appris que l'essentiel de la psyché, à savoir l'inconscient, est hors de notre portée et, pourtant, qu'il nous commande comme un pilote caché dirigerait un vaisseau à l'insu des passagers. Le monde vertigineux que les sciences physiques ou biologiques étaient en train de dévoiler nous

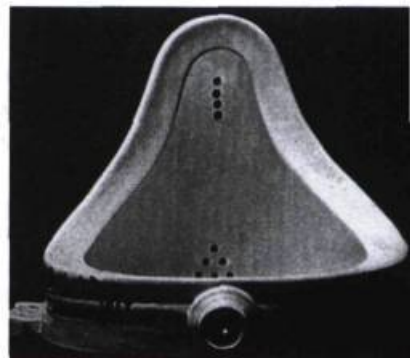
échappait dans sa continuité, en tant que totalité. Les connaissances explosaient, et nous n'en pouvions plus recueillir que des fragments infinis, depuis les particules atomiques jusqu'à l'espace-temps. Cet état de choses a de quoi désoler peut-être les scientifiques, mais il en va autrement pour les artistes, car, dans leur domaine, la notion de progrès ou de victoire sur la nature n'a pas cours. En fait, ce qui semblait naguère décadence artistique nous paraît maintenant volonté de survie. Quand la danse, plutôt que de transcender le corps en l'assujettissant sur la pointe des pieds, cherchait à l'exalter. Quand le cinéma obligeait le théâtre à se chercher de nouveaux territoires. Quand s'effondrait le système tonal en musique pour faire place à la série dodécaphonique et aux permutations aléatoires.

Kurt Schwitters, *Papier collé*.

« Le recours aux objets les plus triviaux de la vie quotidienne allait contribuer à redéfinir le sens social de l'art [...] » Marcel Duchamp, *Fontaine* (1917).

L'art devenait une nouvelle métaphysique au moment où il quittait le sérieux dont on l'avait revêtu depuis les Anciens pour entrer dans ce que Nietzsche, visionnaire des grandes mutations culturelles à venir mais encore insoupçonnées à la fin du siècle dernier, avait nommé le Jeu du Monde. Dionysos, dieu ambigu du multiple et du contradictoire, avait pris la succession d'Apollon, dieu serein de la nuance et de l'harmonie. Et, si l'on se rappelle que le corps de Dionysos avait été démembré, mis en pièces par les Titans, on comprendra pourquoi le fragment relève du dionysiaque, et pourquoi il peut être considéré comme l'emblème d'une culture fragmentale qui bricole dans la tradition.

Il fallait que la philosophie prît acte de ces bouleversements pour les inscrire dans un discours approprié à son nouvel objet épistémologique. Jusqu'alors ambassadrice de nos connaissances, le procès de l'intelligence avait déjà été entrepris par Nietzsche, non pas systématiquement, comme les philosophes avaient coutume de le faire dans des traités plus ou moins volumineux, ce qui aurait été absurde et proprement contradictoire dans ce cas, mais sous





Pablo Picasso, *Portrait de Dora Maar* (1937). Huile sur toile, Paris, Musée Picasso.

forme de fragment, plus propre à suggérer la discontinuité dans laquelle notre époque venait d'entrer. Là où la structure imposait le sens, le fragment ne fait que le solliciter, à la manière dont une vraie question réveille une réponse mais ne la dicte pas.

L'espace blanc qui sépare des fragments successifs représente, sur la page imprimée, les trous de notre connaissance, l'impossibilité d'établir une synthèse intelligible du monde, la fin des ambitions encyclopédiques. Le moment infinitésimal où l'œil du lecteur saute par-dessus un blanc pour passer d'un fragment à l'autre équivaut à une perte de (la) connaissance. Ce battement de paupière sur le vide de l'écriture donne le vertige, comme si l'on tentait de sauter à pieds joints par-dessus un fleuve pour atteindre l'autre rive, au risque de sombrer. Il en est de même quand, au cinéma, un personnage est montré de loin, perdu dans un ensemble panoramique, et que l'image suivante le montre en gros plan, démesurément agrandi ; la succession foudroyante des deux plans tient lieu de simultanéité, à la façon des personnages cubistes montrés « de face et de profil ». À cet instant, le spectateur éprouve le vertige ubiquitaire de l'espace-temps, qui est sans doute l'expérience spécifique de notre monde ivre de vitesse ; il a l'impression d'avoir sauté par-dessus un gouffre.

Le cinéma aura-t-il été alors une propédeutique à la lecture du fragment ? Cela est possible dans la mesure où il est lui-même un art du « désordre » dionysiaque puisqu'il lui faut procéder d'abord au « découpage » du monde en prises de vue partielles, en images sans suite qui, à l'étape ultérieure, celle du montage, seront agencées autrement que dans l'ordre de tournage. En ce sens, le film est toujours une reconstitution du réel à partir des fragments qui lui ont été prélevés. En quelques brèves décennies, notre civilisation a appris à lire la continuité fondamentalement elliptique d'un film et semble avoir déjà perdu la mémoire de cet apprentissage ; c'est un savoir qui est entré dans les mœurs, il informe notre perception de toutes choses, alors que nous ne comprenons pas tout à fait le langage du fragment ; il y faut encore de l'effort.

Mais il faut croire aussi que cet effort développe, dans un monde où désengagement et individualisme entretiennent un flirt douteux, une culture de la responsabilité différente de la « contemplation » filmique que les réalisateurs exigeants réussissent à déjouer, en dépit des contraintes propres à l'industrie cinématographique. Affronter les formes ouvertes contemporaines (ouvertes à la différence, à l'hétérogène, à l'« impureté » postmoderne²), c'est courir les beaux risques d'une interprétation récréatrice. Aussi le blanc interfragmental peut-il être considéré comme une ouverture par où se libèrent des forces nouvelles. Ce blanc est aussi béance, bouche ouverte,

2. Guy Scarpetta, *l'Impureté*, Paris, Grasset, coll. « Figures », 1985, 224 p.

lèvres qui doivent exprimer le non-dit de notre temps ; il est au fragment ce que le cadre est au tableau et les silences à la musique : son Autre indicible.

La citation, fragment de réel

À la même époque où le collage révolutionnait les arts plastiques et le discours fragmental, la philosophie, la littérature, elle, se métamorphosait par des moyens différents. Les dadaïstes et les surréalistes, contemporains et amis des cubistes, vont « coller » dans leurs poèmes ou leurs romans des phrases entendues dans la rue, des lettres réelles, etc. Ils vont développer des recettes d'écriture pour décrire le culte de l'inspiration. Dans leur encier, la rencontre du marxisme et du freudisme formera un mélange explosif. L'image poétique qu'ils préconisent reposera, non sur la comparaison, mais sur un procédé de juxtaposition d'éléments aussi distants que possible l'un de l'autre et dont le rapprochement inattendu devait être stupéfiant. Lautréamont disait « beau comme la rencontre d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table de dissection ». À l'instar du rêve, le surréalisme procédait par collage ou assemblage d'objets hétéroclites.

Mais c'est peut-être l'ébranlement profond des frontières entre les genres littéraires qui constitue la révolution durable de cette période, dernière phase d'une entreprise commencée vers le milieu du XVIII^e siècle, avec le drame bourgeois naissant, alors qu'il était devenu clair que la hiérarchie littéraire correspondait à la hiérarchie sociale. On n'en examinera qu'un procédé, la citation. Les précautions académiques qui entourent l'usage de la citation ont pour but de prémunir, dit-on, contre les accusations de plagiat. La propriété intellectuelle en est, du même coup, sauvegardée. Des conditions imprescriptibles limitaient, de leur côté, l'usage de la citation. Tout d'abord, le texte qui l'accueillait ne pouvait être ni poème ni fiction, c'est-à-dire des ouvrages d'imagination, mais plutôt essai ou traité, produits de l'intellect. Le code classique imposait à l'œuvre d'être une et achevée, à l'image même de la Création qu'elle devait imiter. Plus encore, il fallait qu'elle se pose en création *ex nihilo* qui se nourrit d'elle-même. Pour cela, elle devait aspirer à la clôture, à l'homogénéité en refusant l'apport de tout élément étranger. Il n'y avait donc pas de place dans la fiction pour des emprunts citationnels qui auraient enfreint ce principe fondamental. Il ne fallait pas laisser le ver (du réel) entrer dans le fruit (de l'imaginaire).

C'est que, en tant que référence à l'autorité – on dit bien « citer en exemple » –, la citation, fragment de réel, évoquait tout le réel dont elle avait été arrachée et, par là, devait être tenue pour hétérogène à la substance d'un monde fictif sur lequel seule l'imagination était appelée à régner. Dans un roman, la citation ne pouvait trouver place qu'en tête d'ouvrage ou de chapitre, comme exergue ou épigraphe. En corollaire, si les dialogues, dans une œuvre narrative, sont signalés par des indices typographiques précis, tels les tirets ou les guillemets, c'est que les paroles prononcées par les personnages, leurs citations, pourrait-on dire, risquent elles-mêmes d'être prises pour des intrusions du réel. En fait, ce « risque » est l'objectif visé par le romancier afin de renforcer l'effet de réel. L'exclusion apparente des dialogues devrait plutôt être

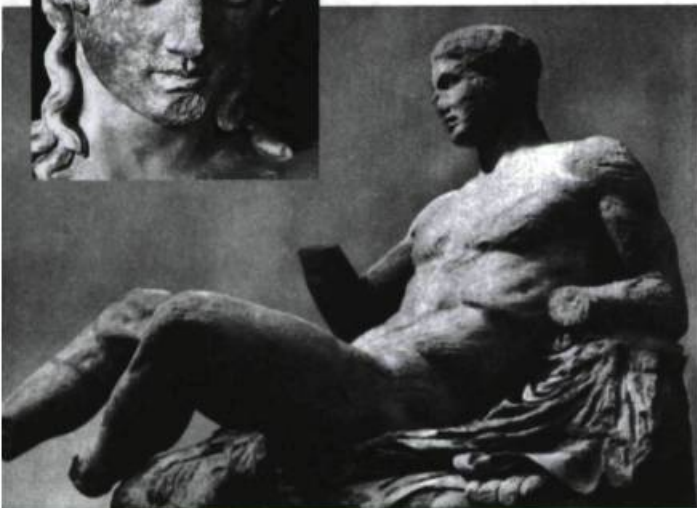
Dodécaphonisme.
Série de base et début
de la Suite pour piano
op. 25 de Schönberg.

The image contains three musical staves illustrating the dodecaphonic series and its transposition:

- Top staff:** Labeled "Récurrence", it shows the basic dodecaphonic series: 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1.
- Middle staff:** Labeled "Récurrence du renversement", it shows the inverted series.
- Bottom staff:** Labeled "Rausch (♩ = 80)", it shows the beginning of the piece with the series transposed a tritone. The notes are numbered 1 through 12, and the series is labeled "série transposée au triton".



expliquée comme leur inclusion astucieuse, pour ainsi dire homéopathique, dans le tissu narratif. En tout état de cause, la citation devait être contrôlée parce qu'elle constituait une menace à la continuité narrative.



« Dionysos, dieu ambigu du multiple et du contradictoire, avait pris la succession d'Apollon, dieu serein de la nuance et de l'harmonie. »

En fait, depuis la fin du XIX^e siècle, la discontinuité semble avoir été le mot d'ordre de la lutte contre les genres littéraires. La révolution de Rimbaud avait consisté à dissocier l'essence poétique de sa forme versifiée, et à ramener le poème à des dimensions fragmentaires ; celle de Jarry, reprise par le théâtre de l'absurde jusqu'aux « dramatiques » du dernier Beckett, à casser le cou à la logique bavarde du dialogue ; celle de Proust sera de soustraire le roman à l'espace et au temps réalistes. Avant Proust, une phrase telle que « Il y a des morceaux de Turner dans l'œuvre de Poussin, une phrase de Flaubert dans Montesquieu³ » aurait semblé tout à fait aberrante dans un roman (à moins de la faire dire par un esthète, catégorie de personnage peu romanesque). Dans cette phrase, comme dans des centaines d'autres, les

êtres, les pays et les arts se croisent sous le règne d'un temps libéré de l'espace. La fiction est tentée par l'essai, promu au rang de genre majeur, comme l'imaginaire est infiltré de citations et de références qui convoquent le monde réel, celui dans lequel existent les productions culturelles et artistiques citées : toiles dans les musées, sonates dans les salons, vitraux d'églises, livres...

À la même époque, l'opéra et la symphonie commençaient à s'enhardir et à emprunter des citations à une réalité hétérogène (mélodies populaires, valse, comptines, fanfares, jazz, etc.). Un des exemples les plus frappants se trouve dans la *Première Symphonie* de Mahler dont le mouvement lent est construit sur *Bruder Martin*, l'équivalent allemand de *Frère Jacques*. Le compositeur y réussit un stupéfiant collage du pathétique et du parodique. Plus tard, le Troisième Reich baptisera de « musique dégénérée » les recherches⁴ qui allaient dans le sens du métissage des genres. La « pureté » était le mot d'ordre en art comme pour les gènes. Tous ces exemples démontrent à l'évidence que la citation est un fragment intrusif, dérangeant, par qui survient le « désordre » dionysiaque.

Nietzsche, *le Gai savoir* (Club français du livre, 1957, p. 261).

3. *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 1999, 2401 p. *Sodome et Gomorrhe*, II, 2, p. 1372.

4. Celles de Krenek, Eisler, Korngold, Goldschmidt, Weill...

263.

Sans vanité

Quand nous nous aimons, nous désirons que nos manques demeurent cachés. — non par vanité, mais pour ne pas faire souffrir l'être aimé. En effet, l'amant voudrait paraître divin, — et cela non plus par vanité.

264.

Ce que nous faisons

Nulla intelligence pour ce que nous faisons, rien que des éloges ou des blâmes.

265.

Dernier scepticisme

Que sont donc pour finir les vérités de l'homme ? — Ce sont les irréfutables erreurs de l'homme.

266.

Où la cruauté est nécessaire

Qui a de la grandeur est cruel pour ses vertus et ses considérations secondaires.

261

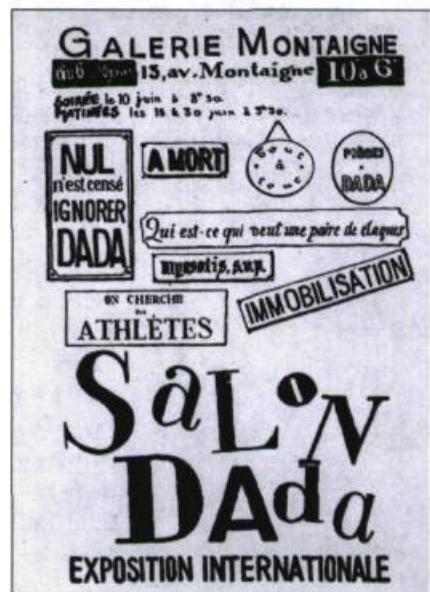
Le roman ne racontait plus une histoire, il rappelait, comme on évoque des souvenirs, les conditions fabuleuses de sa propre naissance. D'où cette discontinuité narrative du roman proustien, comme si le narrateur avait eu des trous de mémoire. La littérature se citait elle-même en se prenant pour objet, dans une sorte de mise en abyme ou d'autocitation que d'aucuns ont considérée comme un essoufflement des forces créatrices de l'Occident qui n'aurait eu plus rien à dire que cet essoufflement même, et d'autres, comme la nouvelle expression de l'impossibilité de se connaître. Les personnages de Proust subissent des métamorphoses inouïes, et leur vie nous est transmise par tranches que de longues années séparent. La révolution proustienne procède fondamentalement par la fragmentation de la narration, par laquelle le temps réaliste est nié. D'ailleurs, malgré ses milliers de pages, l'œuvre elle-même est restée inachevée. Ce sont – littéralement, comme le révèlent les manuscrits – d'immenses fragments détachés d'une totalité perdue et recollés sur le livre du Temps. En devenant une forme ouverte par la pénétration citationnelle, le roman n'était plus tant un genre qu'une écriture. Nous étions entrés dans ce que Nathalie Sarraute avait appelé, dans un essai célèbre sur le personnage romanesque, « l'ère du soupçon ».

« Fragments [...] d'hommes »

On ne peut manquer d'être frappé par l'évolution parallèle des arts, des sciences et de la philosophie tout au long de notre siècle. Une telle convergence ne peut être fortuite. Elle a été accélérée sans doute par les moyens de communication, mais cette explication, à elle seule, est insuffisante. Il faut y voir aussi une influence complexe des faits sociaux que l'art, à défaut de pouvoir expliquer, rend manifestes. Zarathoustra déjà s'écriait chez Nietzsche : « Je marche au milieu des hommes comme au milieu de fragments dispersés, et de membres d'hommes. » Moins métaphorique, quoique apparemment accordée à la pensée nietzschéenne, celle de l'universitaire canadien Charles Taylor est à mentionner : « La fragmentation survient lorsque les gens en viennent à se concevoir eux-mêmes de façon de plus en plus atomiste, autrement dit, de moins en moins liés à leurs concitoyens par des projets et des allégeances communes⁵. » À l'intérieur d'une société fragmentée comme un casse-tête, l'individu est un des morceaux minuscules dont l'emboîtement avec d'autres, ses semblables, devrait recréer un dessin – un dessein ? – dont nul ne semble posséder une connaissance précise.

Les mouvements d'extrême droite attribuent la fragmentation sociale à la pénétration immigrante, fût-elle de troisième génération, dans un tissu social jusque-là homogène, c'est-à-dire « pur ». (C'est au nom d'une « pureté » semblable, nous l'avons indiqué

5. Charles Taylor, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, coll. « L'essentiel », 1992, p. 140. Taylor a développé les thèmes de ce bref ouvrage dans son monumental *les Sources du Moi. La formation de l'identité moderne*, traduit de l'anglais par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998, 712 p. En ce qui concerne les impasses de l'individualisme moderne, voir en particulier le dernier chapitre ainsi que la conclusion.



Affiche et catalogue du Salon Dada, juin 1921.

plus haut, que la citation avait été longtemps écartée du tissu narratif qu'elle risquait de perturber par sa présence.) Nous savons bien maintenant, après plusieurs guerres et génocides, que les rêves de « pureté » ethnique sont le masque avoué de l'« épuration » ethnique. Ce sont des rêves qui continuent de se réaliser dans des bains de sang (les derniers exemples nous en ont été donnés au Rwanda et au Kosovo), même si la face du monde est en train de changer, irrévocablement, par le mélange des peuples et le métissage culturel. L'Amérique du Nord, terre d'immigration de longue date, quoique conquise sur des autochtones et encore méprisante à l'égard de ses Noirs, semble avoir compris cette voie royale du futur où elle est déjà bien engagée par sa législation et sa jeune culture, au prix, il est vrai, d'une profonde incompréhension de la problématique nationaliste.

Peut-être même que, dans un avenir plus très éloigné, la majorité des citoyens du monde occidental seront des « êtres frontaliers », ainsi que l'écrit Amin Maalouf (on pense à la dernière image du *Pèlerin*, Charlot marchant sur la ligne de frontière, un pied aux États-Unis, l'autre au Mexique, refoulé de l'un et l'autre pays – déjà en 1923 !). Loin d'être des handicapés, ces êtres « traversés par des lignes de fracture ethniques, religieuses ou autres », à cause de leur « identité composée », peuvent être « des traits d'union, des passerelles, des médiateurs entre les diverses communautés, les diverses cultures⁶ ». La fragmentation sociale résultant des mélanges démographiques, danger pour les uns, est un renouvellement des forces de notre planète pour les autres, de plus en plus nombreux, qui espèrent le jour où chacun se définira d'abord comme un Terrien. Seulement, la réalité est allée plus vite que les mentalités.

En favorisant l'autosuffisance individuelle, les découvertes technologiques (par exemple, les appareils électroménagers) ont contribué à la disparition rapide de l'entraide qui constituait jadis la vie propre d'un quartier, c'est-à-dire les contacts personnels, pour le meilleur et pour le pire. À la périphérie de l'ordinateur, une nouvelle solitude ludique s'est développée. Avec le *zapping*, le téléspectateur peut dériver d'un

Guillaume Apollinaire,
*Calligrammes. Poèmes de
la paix et de la guerre*
(1913-1916), (Gallimard,
1925, p. 74).

6. Amin Maalouf, *les Identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998, p. 12-13. Notons aussi cette mise en garde : « Si nos contemporains ne sont pas encouragés à assumer leurs appartenances multiples, s'ils ne peuvent concilier leur besoin d'identité avec une ouverture franche et décomplexée aux cultures différentes, s'ils se sentent contraints de choisir entre la négation de soi-même et la négation de l'autre, nous serons en train de former des légions de fous sanguinaires, des légions d'égarés. », p. 49. Rappelons que l'auteur, né au Liban, vit en France.

*La colombe poignardée
et le jet d'eau*

Douces figures poignardées
MIA YETTE ANNIE et toi MARIE LORIE
Chères lèvres fleuries
vous jeunes filles
MAIS près d'un
jet d'eau qui
pleure et qui prie
cette colombe s'extasie

Tous les souvenirs de guerre
O mes amis partis en guerre
Je lillaserai vers le firmament
En vos regards en l'eau dormante
Mylene mélancolique
Où sont-ils Braque et Max Jacob
Dersin aux yeux gris commode
Où sont Ruyal Billy Dalize
Où sont les noms de mélancoliques
Où est Creminitz qui sanglote
Où est-elle sous les morts déjà
Où sont-ils souvenirs mon âme
Dersin aux yeux gris commode
CEUX QUI SONT PARTIS À LA GUERRE AU NORD SE BATTENT MAINTENANT
Le soir tombe
Jardins où saigne abondamment le laurier rose fleur guerrière

bulletin de nouvelles à l'autre, d'un film à l'autre, pour bricoler, au moyen de fragments hétéroclites, une mosaïque toute personnelle faite d'informations et de fictions. Chacun le fait librement, mais seul aussi. La sexualité à distance conforte la peur de l'engagement et de la maladie. Le travail n'est plus un pôle de stabilité sociale ; pour un très grand nombre, il faut bricoler⁷ pour gagner sa vie, faire du *zapping* des postes précaires.

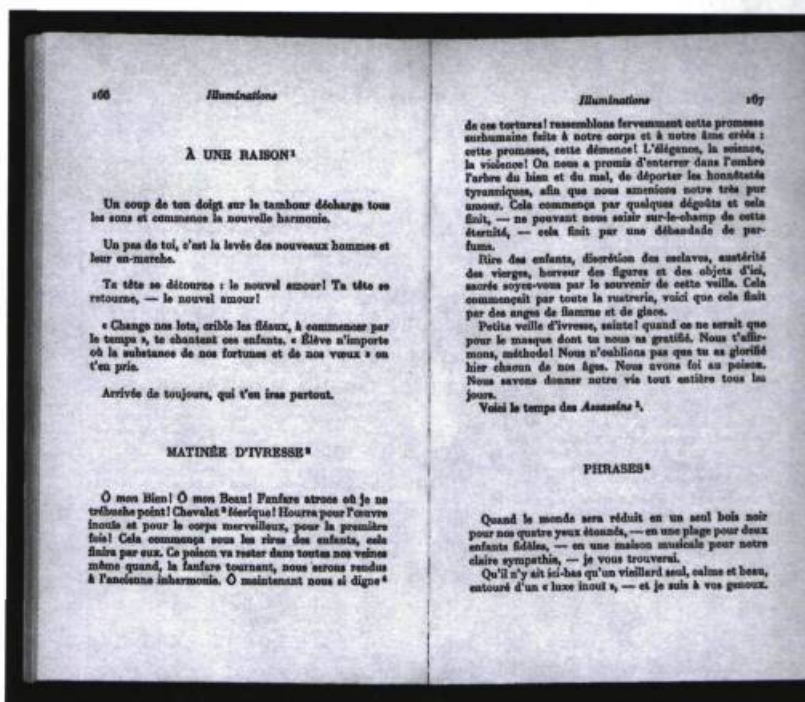
Point n'est besoin d'insister sur les diverses manifestations des malaises de la modernité qui alimentent le pessimisme : valorisation absolue du moment présent, précarité des familles, caractère provisoire des relations amoureuses, déchaînement schizophrénique de la violence, exacerbation des identités ethniques, hégémonie de la raison instrumentale, etc. (Dionysos, dieu de la « dislocation » sociale, doit sourire à cette litanie.) Sociologues ou philosophes considèrent ces faits comme un résultat pervers de la démocratie. Car, pour surmonter la contradiction objective entre égalité et individualité, on cultive la différence, sauf que la différence généralisée mène à l'uniformité, à la banalisation universelle.

Être égal *et* différent est donc devenu une quadrature du cercle à la fois psychologique et sociale. D'où surenchère de la différence qui ne peut qu'accentuer la solitude des individus. C'est pourquoi l'individu contemporain, fort de tous ses droits, en Occident, du moins, est de plus en plus à la recherche d'une appartenance, d'un « collage », pour remédier au lancinant sentiment d'incomplétude, d'absence de communauté. Autant dire que la séparation jalouse entre le social et le privé est ressentie tantôt comme protection, tantôt comme fracture de soi. C'est peut-être dans cette contradiction même que le théâtre contemporain puise son étonnante vigueur.

Côté théâtre

Les librairies réduisent leur stock, les musées sont généralement déserts, les musiciens chôment ou se mettent en grève, mais les troupes théâtrales, à défaut de se multiplier, maintiennent le cap en dépit de la crise économique qui frappe tout le secteur culturel. Le phénomène ne laisse pas d'intriguer. Comment l'expliquer ? D'Aristote à Brecht, théoriciens et praticiens ont souligné les liens indissolubles qui unissent le théâtre à la Cité. Aller au théâtre n'est pas seulement prendre un bain de foule pour tromper la solitude ou se divertir, choses légitimes, c'est aussi quêter un contact com-

7. « Gagner sa vie en faisant toutes sortes de petites besognes », dit le Robert.



« La révolution de Rimbaud avait consisté à dissocier l'essence poétique de sa forme versifiée, à ramener le poème à des dimensions fragmentaires [...] »
Arthur Rimbaud,
Illuminations (Gallimard, 1984, p. 166-167).

munautaire, du moins pour ceux qui croient qu'être un individu ne peut avoir de sens que par rapport à une solidarité et que le théâtre ne se réduit pas au spectacle. Ne dit-on pas d'une troupe, comme d'une religion, qu'elle a ses « fidèles » ?

Peut-être que le théâtre s'accommode mal des pièces dites « engagées » parce que lui-même l'est déjà, autant par ses origines que par son enracinement historique, du moins en Occident. Ses lieux et son cérémonial sont des symboles suffisants. C'est pourquoi le simple fait d'entrer dans une salle de théâtre constitue un geste d'adhésion à un microcosme dans lequel on redevient un fidèle, un individu-citoyen. On peut le voir dans le comportement même des spectateurs de théâtre, lequel se revêt d'un civisme qu'on ne retrouve pas avec cette évidence dans d'autres lieux de spectacle, plus étroitement associés à l'industrie culturelle. Et quand une pièce est exigeante, quand elle fait appel à notre liberté, comme toute forme ouverte qu'il faut regarder « de face et de profil », elle situe le spectateur dans le droit fil de son temps.

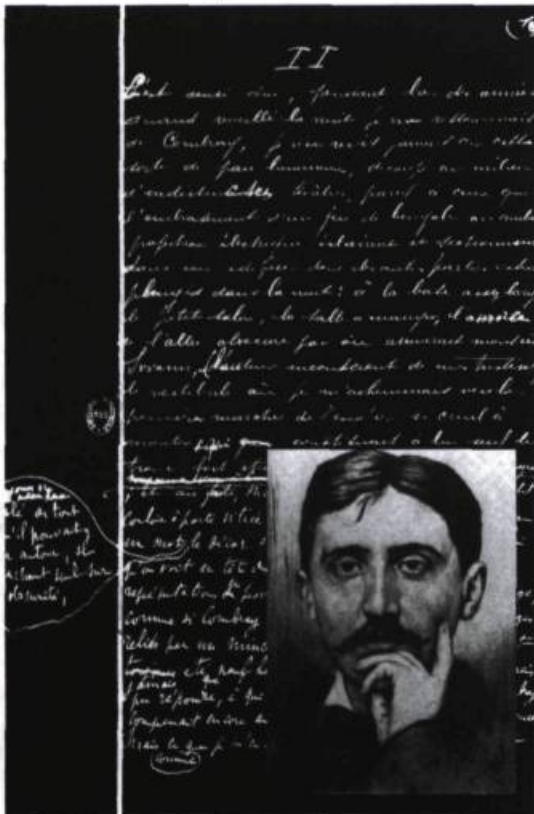
Paradoxalement, les procédés d'écriture, dramatique ou autre, qui nous paraissent tellement contemporains renouent avec une tradition oubliée. Plagiat, pastiche et parodie, qui sont des formes diverses de citation et de collage littéraire, étaient courants jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, alors que le statut de ce qu'on appelait encore les « belles-lettres » pouvait se concilier avec celui de « fabrique »⁸. Les idées appartenaient à tous les « honnêtes hommes » ; des ouvrages étaient

souvent publiés de façon anonyme ; les Classiques pillaient allégrement les Anciens sans oser se prétendre leurs égaux. C'est par modestie qu'il fallait les imiter, et le même matériau passait de main en main pour d'innombrables bricolages ; on citait sans guillemets et sans honte (il est vrai que les droits d'auteur n'étaient pas alors défendus par une législation).

Le terme de « littérature » était encore inédit, mais l'on savait que l'« ars » latin était l'équivalent de la « *tekhne* » grecque, qui signifiait savoir-faire, habileté, qualités nécessaires à l'imitateur, plutôt qu'inspiration et talent, apanages du « génie » (qui n'était encore qu'« ingéniosité ») ; l'artiste savait qu'il était le frère étymologique de l'artisan, de même que son « œuvre » était apparentée à l'« ouvrage », faisant de lui un « ouvrier » de l'imaginaire. La poésie elle-même était tenue pour un faire, « *poiein* », de même que troubadours et troubadours ne faisaient que « trouver » ce qui existait déjà avant eux ; s'ils voulaient « inventer », ils ne faisaient toujours que découvrir, « *invenire* ». On n'avait pas oublié qu'un auteur avait pour ancêtre l'« *auctor* », lequel ne faisait qu'« augmenter » un texte de ses propres commentaires, sans penser en revendiquer la propriété. « Créer », c'était « croître », comme

8. Sur les procédés de l'écriture, voir l'ouvrage drôle et stimulant d'Alain Duchesne et Thierry Leguay, *Petite fabrique de littérature*, Éditions Magnard, coll. « Textes et Contextes », 1985.

Page manuscrite reproduite dans Proust. *Un amour de Swann*, Gallimard, coll. « Les écrivains du bac », p. 111.



si tous les textes n'existaient que pour enrichir un texte fondamental appartenant à l'humanité entière... L'Éden retrouvé, quoi !

C'est là, peut-être, un des effets majeurs de l'abolition des frontières entre l'art et le non-art amorcée depuis le début du siècle. Elle a insufflé un élan nouveau au geste créateur, dont la définition, élargie quoique plus terre à terre, échappe désormais à toute contrainte posée *a priori*. Mais, protégé jusqu'alors par son statut sacré, l'art est devenu à son tour une marchandise dont s'est emparée l'industrie culturelle qui n'a de cesse que le film soit converti en « nominations », la peinture, en expositions, la musique, en festivals et le théâtre, en spectacles. Au total, il se pourrait que la culture, même « savante », n'y perde pas vraiment. Quoi qu'il en soit, les recherches les plus riches en avenir ne semblent pas celles qui ont décidé d'ignorer les difficultés du monde actuel, mais bien celles qui composent avec ces difficultés mêmes, dans lesquelles elles savent puiser des forces renouvelées.

Le monde n'a pas toujours été fragmenté, il l'est devenu, et c'est l'avènement historique de cette fragmentation, somme toute récente, que l'art de notre temps, pour rester aussi éternellement jeune que le vieil Homère, doit contribuer à dire, à montrer, à tendre comme un miroir, même si ce miroir est brisé et ne renvoie de son objet qu'une mosaïque d'images fragmentées. Il n'en semblera peut-être que plus réel. « Dans un instinct de survie, le grand public va là où l'architecte saura reconstruire avec les fragments du passé des lieux attractifs où habiter le présent⁹ », écrit justement Baricco. La chance de l'art contemporain serait donc de vivre et d'assumer à sa juste importance le temps du fragment, qui, seul, peut dire une société, une culture, un savoir eux-mêmes fragmentés. C'est d'ailleurs à cette enseigne, semble-t-il, qu'une nouvelle dramaturgie serait déjà en train de se former.

La géophysique nous a appris qu'un fragment peut devenir tout un continent, terre ferme « qui se tient ». j



Grand Canyon, Arizona.
Photo : Patricia Belzil.

9. Alessandro Baricco, *l'Âme de Hegel et les vaches du Wisconsin*, traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Albin Michel, 1998, p. 104. Cet essai polémique, dont les considérations sur la culture moderne s'avèrent souvent stimulantes, est une charge, parfois caricaturale, contre la musique contemporaine « savante ». Le titre de l'ouvrage dénonce à la fois la conception idéaliste de la musique et son exploitation industrielle (afin d'accroître, semble-t-il, la production laitière de certains bovins... mélomanes).