



Judith Bernard : « Armer le spectateur d'une pensée en mouvement »

Ballast

2 novembre 2016

Entretien inédit pour le site de Ballast

L'ancienne chroniqueuse pour Arrêt sur image anime depuis deux ans le site d'entretiens filmés Hors-Série, dont l'ambition est, au fil de ses intervenants, de « s'aventurer un peu hors des sentiers battus de la parlotte culturelle ». Et Judith Bernard de continuer à mettre en scène, jouer, militer — pour la VI^e République ou le tirage au sort —, enseigner au lycée. Sa dernière pièce de théâtre, Amargi !, inspirée des travaux des économistes André Orléan et David Graeber, du sociologue Bernard Friot et du philosophe Frédéric Lordon, s'attache à nous faire comprendre les mécanismes absurdes de la création monétaire comme de la dette, et propose une issue de secours. C'est après avoir vu cette œuvre, joyeuse et qui jamais ne trahit l'exigence intellectuelle de ses inspirateurs, que nous sommes accueillis chez l'auteure, entre masques de la commedia dell'arte et livres d'économie politique.



La monnaie, la dette et l'emploi. Comment jongler, sur scène, entre accessibilité et justesse du propos ?

C'est la question de la mesure, c'est-à-dire : jusqu'où vais-je dans la vulgarisation ? Mon repère est la réaction des premiers récepteurs de ma proposition : les acteurs, pendant les répétitions. On y évalue au fur et à mesure le degré d'accessibilité du spectacle. Si la majorité des acteurs se révoltent devant la densité du propos et son caractère trop technique, comme cela s'est produit au début du processus, c'est que je suis encore trop du côté des producteurs de concepts, et pas encore assez du côté des acteurs et du public. Ils ont raison de se révolter : il faut écrire pour eux et pour les spectateurs. Par la reformulation, la réécriture, petit à petit, on trace une voie moyenne, avec un propos éventuellement difficile mais jouable, sans pour autant trahir la pensée des auteurs qui m'inspirent — et donc la cause que je souhaite servir. Les outils critiques doivent être certes diffusés, mais en conservant leur vigueur et leur tranchant, sans les éliminer par la vulgarisation.

De quelle manière former une troupe sur ces sujets, sans avoir besoin de les recruter à la Toulouse School of Economics ?

« Le concept d'Amargi permet de se figurer un monde dans lequel nous ne serions pas coupables de notre endettement et de notre pauvreté. »



Il n'y a pas de sélection des acteurs par la formation théorique sur les matières économiques ! Les parcours sont disparates, avec une vraie hétérogénéité. Le seul critère est d'accepter de porter un spectacle pareil, sans subventions publiques, dans un théâtre privé, en misant uniquement sur les joies que la pièce pourra procurer au spectateur. Ce n'est pas mal, alors, d'avoir des acteurs politiquement situés, conscientisés ; cela les aide à accepter l'aridité du propos et à se souvenir du fait qu'il existe une cause portée au-delà du spectacle. Mais tous les acteurs ne sont pas également politisés : il y en a qui sont là parce qu'ils sont historiquement liés à la compagnie depuis plusieurs spectacles, parce que c'est agréable de travailler ensemble, parce qu'ils aiment le type d'aventure que je propose, même s'ils ne sont pas politiquement en adéquation totale avec mon discours.

Vous reprenez comme titre de la pièce un concept mésopotamien vieux de plusieurs siècles, décrit par David Graeber dans son ouvrage *Dette, 5 000 ans d'histoire*. En quoi ce concept est-il d'actualité ?

« Amargi ! » est un concept prélevé dans la civilisation sumérienne en Mésopotamie, 2 000 ans avant notre ère. Le mot veut dire à la fois « liberté », « retour chez la mère » et « annulation de toutes les dettes ». Il permet d'envisager cette opération — l'annulation des dettes — non comme un prodige ayant lieu une fois dans l'histoire de la civilisation, mais comme une institution ritualisée. Les rois mésopotamiens annulaient régulièrement la totalité des dettes de la totalité des agents économiques ; ils avaient observé que c'était un très bon régulateur pour éviter les crises sociales. Leur modèle économique, fondé sur une **monnaie scripturale** qui générait du crédit et de la dette, produisait mécaniquement l'enrichissement des riches et l'appauvrissement des pauvres. Cette inégalité croissante, jadis comme aujourd'hui, est un facteur de crise sociale susceptible de produire des violences — ce que le roi évitait en annulant la totalité des dettes. Dans notre civilisation actuelle, hantée par la culpabilité individuelle et collective de la dette, on croit évident que si tu es pauvre, c'est de ta faute, que si tu es endetté, c'est que tu ne sais pas tenir ton budget. Le concept d'Amargi fait un bien fou à nos imaginaires et à nos esprits ; il nous libère de cette culpabilité. Cette culpabilisation a bien sûr à voir avec le développement des différents monothéismes fondateurs de notre culture, qui ont forgé l'idée d'un péché originel, d'une faute que l'on doit expier, payer. Face à ça, le concept d'Amargi permet de se figurer un monde dans lequel nous ne serions pas coupables de notre endettement et de notre pauvreté. Comme nous n'en sommes pas coupables, nous n'avons pas forcément à payer, ni à être punis pour ne pas avoir pu payer.



Par Stéphane Burlot

Pour répondre aux problématiques actuelles liées à la dette et à l'emploi, vous proposez dans votre 3^e partie le Salaire à vie de Bernard Friot. Pourquoi le choix de se fermer sur une seule proposition plutôt que de présenter un éventail d'alternatives ?

Le Salaire à vie a de nombreux mérites, notamment de régler des tas de problèmes explorés dans mon précédent spectacle, *Bienvenue dans l'angle Alpha* — qui était une adaptation de *Capitalisme, désir et servitude* de [Frédéric Lordon](#), sur l'aliénation dans le salariat. Ce modèle de Bernard Friot est une alternative très sérieuse et robuste à cette aliénation, puisque nous ne sommes plus assujettis à l'emploi et ne sommes dès lors plus esclaves de l'employeur : un horizon très émancipateur... Aussi, le Salaire à vie est une tactique de sortie radicale du capitalisme, qui nous libère du crédit à intérêt et de la dette — soit l'ensemble des problèmes auxquels j'ai consacré les trois dernières années de ma vie dans différents spectacles. Mais ça ne ferme pas vraiment des portes puisqu'on signale, dans le dialogue, que c'est une hypothèse parmi d'autres. Il y avait deux autres options possibles pour finir le spectacle : esquisser plusieurs modèles, ce qui était une solution scénique assez indigeste parce que le spectacle dure déjà 1h20 (et ça voulait dire une heure de plus : je ne suis pas sûre que les spectateurs en seraient sortis avec autant de joie) ; ne pas proposer de solution du tout, en se cantonnant au diagnostic, ce qui correspond à la tendance contemporaine des œuvres esthétiques, que ce soit au cinéma ou au théâtre, dans lesquelles on propose des fins « ouvertes »... C'est bien plus confortable. On y expose copieusement les problématiques dans lesquelles nous sommes totalement enlisés, pour ensuite laisser au spectateur le soin de trouver



lui-même les solutions, les clés — ce qu'il a rarement le courage de faire tout seul. Il m'importe de donner à voir une alternative, de faire image, de nourrir l'imagination avec un autre monde possible. J'insiste sur ce point car je reste extrêmement fidèle à la pensée de Frédéric Lordon, qui souligne l'importance des images pour configurer nos dynamiques passionnelles, nos affects. Je pense qu'on désire mieux un autre monde possible après l'avoir envisagé, c'est-à-dire aperçu dans une image. En créant ce désir-là, j'arme mieux la lutte contre le modèle dans lequel nous sommes tous piégés actuellement.

Formellement, il y a dans votre mise en scène des éléments du Théâtre de l'opprimé, avec la parole donnée à ceux qui souffrent du système monétaire et de la dette...

« Je pense qu'on désire mieux un autre monde possible après l'avoir envisagé, c'est-à-dire aperçu dans une image. En créant ce désir-là, j'arme mieux la lutte. »

Augusto Boal est ma première école, au sens livresque, puisque je n'ai pas pratiqué à proprement parler le Théâtre de l'opprimé. Mais je l'ai beaucoup lu lorsque j'avais vingt ans et que je dirigeais l'atelier-théâtre de l'ENS — où j'ai fait mes premières armes de metteur en scène. C'est ma matière première, ma grammaire théâtrale. D'ailleurs, je ne l'avais même pas identifié comme un pôle « politique » du théâtre ; pour moi, c'était le théâtre. Comme spectatrice, je goûtais particulièrement le théâtre de Brecht. Boal, Brecht et puis Shakespeare ! Car ce dernier avait un goût très prononcé pour des représentations extrêmement désinvoltes, avec une facilité à changer de registre, de lieu, d'humeur. Il y a chez lui une légèreté et une grâce dans la capacité de passer d'un monde à un autre, du réel à l'imaginaire, qui m'inspirent beaucoup.

C'est aussi dans cette logique qu'il y a une telle économie de moyens dans les éléments du décor ou dans les outils ?

C'est plus une nécessité qu'un choix. Nous sommes contraints au théâtre du pauvre pour lequel « faire de nécessité, vertu » devient un champ poétique. Cela oblige à faire preuve d'inventivité, de sens de la métaphore, de la débrouille, de l'artisanat, qui sont des vertus que j'aime à cultiver. En somme, ma pauvreté est une réalité contrainte que je transforme en vertu poétique comme condition de l'inventivité. Pour ce spectacle, j'utilise des objets sphériques comme les cerceaux, les balles, une pelote de fil bleu figurant la planète, afin de tracer un poème concret sur le plateau. La forme circulaire



symbolise à la fois la spirale infernale de l'endettement mais aussi la circulation de la monnaie. Mais je souhaite à ces objets une polysémie créative, et que le public dépasse le sens que j'y injecte : les balles sont de l'ordre de la monnaie, le cerceau de la dette. Dans les combinaisons des balles et des cerceaux, il y a des figures qui apparaissent et qui sont ouvertes à plusieurs significations. Ce spectacle joue comme un poème concret vis-à-vis duquel le spectateur a une liberté, une marge de créativité et de responsabilité, selon l'endroit du plateau où il dirige son regard et sa sensibilité. Il se raconte son histoire à partir des objets que je sou mets à son désir. Encore faut-il qu'il ait envie de se raconter une histoire ! Si le spectateur arrive avec une espèce de disposition très intellectuelle, à vouloir absolument tout comprendre et être sûr de saisir tout ce que j'ai voulu dire, s'il arrive tout armé d'une sorte de loyauté vis-à-vis des intentions, il est probable qu'il en sorte un peu frustré parce qu'il n'aura jamais la certitude de ce qui a voulu être dit. Là aussi, il y a une sorte de désinvolture chez le spectateur sur laquelle je compte, et surtout une estime de soi : il faut qu'il ait confiance en sa capacité de lecteur mais aussi d'inventeur du sens. J'aime bien l'idée de la responsabilisation du public sur ce que serait le sens. C'est compatible avec l'horizontalité que je goûte sur la question de la démocratie, des institutions. Je tends toujours vers une diffusion de la responsabilité, vers une égalitarisation des rapports autant que possible, donc j'essaie d'envoyer au spectateur une sorte de « pouvoir » de décider ce que ça signifie. Bien sûr, il importe qu'on ait tous injecté du sens dedans en amont, mais le sens perçu par le récepteur ne sera peut-être pas le même, et ce n'est pas grave : c'est là qu'il y a une forme de désinvolture possible. Ce qui est important, c'est que le spectateur ressorte plus vivant, armé d'une pensée en mouvement et d'une élaboration discursive et poétique, pour devenir un citoyen tonique, joyeux, responsable et critique à la fois.



Par Stéphane Burlot

Ça rejoint le propos de Frédéric Lordon lorsque, dans son ouvrage *Les Affects de la politique*, il rappelle qu'il n'existe pas de perception ou d'analyse hors-sol et que chacun fait avec sa propre subjectivité, ses inclinations — sa « complexion », dirait-il...

Tout à fait. L'œuvre prend forme entre ce que l'auteur a voulu mettre de signification et ce que le récepteur a projeté de lui-même avec sa complexion : à mi-chemin, il naît une œuvre singulière à chaque fois. C'est la croisée des chemins entre les intentions et la complexion d'une réception.

Que ce soit dans *Hors-série* ou dans votre travail d'artiste, vous vous décrivez comme « un passeur ».

Oui, c'est toujours la même impulsion de départ : mon « devenir passerelle ». Je me vis comme une intermédiaire entre les endroits de la production théorique — qui sont des endroits où je suis assez à l'aise et heureuse car je me nourris de concepts — et des endroits de leur possible diffusion dans des formes plus concrètes, plus accessibles, plus séduisantes, car elles parlent à la sensation par des images, de la musique, des bruits... Je me vis comme un alambic qui reçoit des informations très théoriques, qui les métabolise, pour distiller ensuite des propositions sensibles, des « *machines affectantes* » pouvant toucher le plus largement possible la multitude afin de faire monter des dispositions à la révolte et à la transformation du monde.

Comment, dans un océan de néolibéralisme, faire vivre et promouvoir une



œuvre qui se situe clairement au sein de la gauche radicale ? Quels sont les moyens dont le théâtre militant dispose aujourd'hui pour exister ?

« Je me vis comme un alambic qui reçoit des informations très théoriques, qui les métabolise, pour distiller ensuite des propositions sensibles. »

Il est un théâtre du pauvre puisque ce qualificatif, « militant », semble être un critère d'exclusion pour les institutions de subvention du théâtre public. Depuis quinze ans que la compagnie existe et que je sollicite des subventions, je n'en ai jamais eues — à l'exception d'une petite « aide à la reprise » venant soutenir un spectacle... qui avait très bien marché ! L'argent va à l'argent ! Au-delà de ma probable incompétence institutionnelle, le caractère « militant » (je dirais plutôt « politique ») de mes spectacles doit valoir éviction d'office, car « ce n'est pas de l'art pour l'art ». L'art véritable ne serait pas assujéti à une cause politique... J'ai le sentiment que le fait d'être habitée par une cause politique ne m'empêche absolument pas de me poser des questions esthétiques et artistiques, sur le renouvellement du langage théâtral. En tout état de cause, c'est difficile de faire exister ce théâtre-là — mais il survivra toujours car il est porté par nos dispositions passionnelles à le faire vivre. Il faut parier sur le plaisir du spectateur, sur une disposition affective du public assez joyeuse pour qu'il œuvre à contaminer autrui. Le relais des spectateurs est notre meilleur média. On n'a que ça comme outil de promotion, et c'est un outil assez fiable : dans cette idéologie néolibérale avec une hégémonie culturelle très puissante, les foules sont massivement attristées mais, en même temps, elles sont très demandeuses d'autre chose.

Les propositions alternatives que l'on donne à voir sur le plateau sont susceptibles de répondre à un besoin, une demande très forte : on compte sur eux pour diffuser autour d'eux. Il y a parfois, aussi, des journalistes qui ont des affinités avec cette gauche radicale, qui peuvent parler de ce spectacle — ce qui entraîne des effets multiplicateurs très importants puisqu'ils restent les principaux prescripteurs. Plus que dans les institutions officielles, ce genre de spectacle circule dans des réseaux alternatifs, par la mobilisation de petites et moyennes institutions militantes pas très argentées que sont les associations citoyennes et les syndicats. Reste une difficulté de taille, qui est que le théâtre ne déplace pas les foules. Il est frappé du sceau de la ringardise dans l'imaginaire des foules d'aujourd'hui, qui aiment et consomment par l'entremise de l'écran. Le théâtre est une des consommations culturelles les plus contraignantes qui soit : c'est perçu comme un truc de vieux dans des salles toutes pourries. Et c'est souvent très vrai ! Je fais moi-même du théâtre à partir de ma haine du théâtre : je



construis mes spectacles à partir de cette haine du théâtre-chiant-qui-fait-mal-au-dos-quand-on-est-enfermé-dans-son-petit-fauteuil-pendant-une-heure-et-demie. Mon inventivité vise à déjouer les phénomènes d'ennui, de fatigue, les sentiments de la contrainte et de l'oppression qu'on peut éprouver au théâtre.

Face à ce manque de moyens pour les médias indépendants et critiques, comment s'organiser pour être plus forts, plus visibles, plus audibles, plus efficaces — et donc plus hégémoniques ?

« Je fais moi-même du théâtre à partir de ma haine du théâtre : je construis mes spectacles à partir de cette haine du théâtre chiant ! »

Il faut cultiver les différentes logiques de convergence et de mutualisation, mais en veillant à ce que ça ne devienne pas une convergence idéologique, qui nuirait à l'actuelle diversité des propositions dans des médias critiques comme Ballast, Hors-Série, *L'Huma*, *Osons causer*, *Le fil d'actu*... Cette diversité doit absolument être préservée — c'est ce qui fait notre vitalité et notre richesse — à l'intérieur d'une sorte d'accord sur une reconnaissance collective autour du terme de « gauche critique ». Et encore, même pour le terme de « gauche », ce n'est pas certain que tout le monde s'y reconnaisse car nous n'avons pas les mêmes tactiques discursives ! La mutualisation, s'il y en a une, doit plutôt s'effectuer sur les outils. J'y ajouterais l'écoute et l'estime réciproques : il est important de s'écouter mutuellement, de se respecter les uns les autres et de se diffuser. J'en appelle à la considération et au respect pour les autres tactiques que les nôtres. Nous avons tous pour projet une sorte de transformation du monde par les outils de la culture et de l'intelligence, alors ne commençons pas à nous taper dessus pour des stratégies discursives différentes.



Par Stéphane Burlot

Prenons la question du lexique politique, qui clive dans ces médias : doit-on emprunter au vocabulaire classique des luttes de gauche en employant des mots comme « gauche », « anticapitaliste », ou à celui de Podemos — à la [Iglesias](#) — en usant d'un nouveau vocabulaire autour de mots comme « la caste », « le peuple » ? Je pense que, derrière des mots, il y a des concepts qui sont des outils de compréhension du monde. Que ce soit à Hors-Série, dans l'enseignement, ou dans mes spectacles, je prends les mots chiants de la théorie, je les apprivoise et je les utilise jusqu'à ce que le sens passe, plutôt que de me débarrasser du mot en essayant de faire passer les idées autrement — de manière me semble-t-il plus approximative. J'essaie de ramener ces mots dans des usages courants et familiers. Si tu te débarrasses par exemple du mot « capitalisme » pour comprendre le monde actuel, et que tu ne te fixes pas pour but une « sortie du capitalisme », tu cesses de le nommer et de l'identifier directement comme adversaire. Et par là même, tu mésestimes sa force et sa nature. Les tactiques à la Podemos ne correspondent pas à ma stratégie, mais je peux comprendre qu'on les mobilise pour attirer des foules plus larges. En résumé, ça ne me paraît pas méprisables d'avoir des partenaires qui passent par d'autres tactiques puisque la multiplication des médias et des stratégies permet une diffusion plus vaste. Arrêtons avec la maladie congénitale de la gauche critique qui consiste à disqualifier les conduites de nos alliés !

Le fait que Hors-série soit en accès payant ne cantonne-t-il pas l'accès de son contenu à ceux qui en ont les moyens ?

« Arrêtons avec la maladie congénitale de la gauche critique qui



consiste à disqualifier les conduites de nos alliés ! »

C'est 3 euros par mois, soit le prix d'une bière. Et ça donne accès à la totalité des émissions réalisées depuis deux ans. Il n'y a pas de sélection par la classe sociale mais il y a la barrière psychologique du payant, sur Internet, et ça restreint en effet notre audience. Mais ça fait partie pour nous d'une pensée globale de la condition des intellectuels ainsi que de la médiation de leur pensée. Les intellectuels et leurs médiateurs sont des travailleurs qu'il faut payer. Je ne crois pas au tout bénévolat tant qu'on n'est pas en société de Salaire à vie. En attendant, on est dans un modèle dans lequel il faut travailler pour gagner sa vie, et donc le temps durant lequel on n'est pas payé est du temps prélevé sur sa survie économique. Tant qu'on est dans cette société-là, ça me paraît important que ce travail soit payé car cela reconnaît la compétence, la qualification et le travail fourni. En réalité, pour tous les médias gratuits il y a des revenus cachés non liés au site, comme des allocations, des rémunérations par d'autres employeurs, des aides sociales liées à la jeunesse ou à la précarité — et la survie de ces médias dépend de la poursuite de ces aides. Beaucoup de ces médias passent par un [Tipee](#) ou du *crowdfunding*. De l'extérieur, les modèles de la gratuité sont très jolis mais, à l'intérieur, ça signifie une exploitation implacable des gens. Souvent par eux-mêmes. Je ne me vois pas demander aux gens de travailler gratuitement pour une émission alors qu'elle demande des dizaines d'heures de travail — de quoi vivront-ils ?

Vous avez réalisé des pièces sur le nouvel esprit du capitalisme, sur la monnaie, la dette et l'emploi, mais jamais sur une thématique qui vous tient pourtant à cœur et sur laquelle nous vous avons interrogée à nos débuts : la démocratie et le tirage au sort. Peut-être un jour ?

Amargi ! clôt la tétralogie ouverte par le *Cabaret Beau joueur* en 2010, poursuivie par *D'un retournement l'autre* et *Bienvenue dans l'angle Alpha*, qui posaient d'une manière ou d'une autre la question de l'aliénation dans les structures économiques du monde : un cycle se clôt. J'arrive à un certain état d'épuisement. Je ne veux pas me carboniser dans des causes trop grandes pour moi. Bien entendu, faire un spectacle s'articulant autour de la question de la démocratie et des institutions du tirage au sort m'a effleurée, mais la forme ne s'est pour l'instant jamais imposée à moi. En sortant de *Bienvenue dans l'angle Alpha*, qui traite de notre aliénation dans le salariat vis-à-vis de l'employeur, un spectacle autour de la monnaie s'imposait à moi, dans un élan absolument irrésistible, puisque c'est le cran d'après : on a besoin d'employeur car on a besoin d'accéder à la monnaie. L'impulsion autour de la démocratie et le tirage au sort était moins forte, peut-être aussi à cause des douloureuses polémiques suscitées par le



sujet... Mais ça viendra un jour, qui sait ?, après une longue pause. Mon problème est que je suis une locomotive de projets, puisque je porte à la scène un spectacle tous les dix-huit mois — dont je suis souvent l’auteure, sinon l’adaptatrice, et toujours metteuse en scène et comédienne (et puis administratrice, scénographe, chargée de diffusion...). Depuis six ans, je suis leader, moteur de toutes ces aventures qui engagent derrière plus d'une dizaine de personnes qu’il faut convaincre, motiver, désangoisser, réconforter, rémunérer... Je suis dans une position de soi-disant pouvoir, mais surtout de responsabilité. Qui pèse très lourd. Ce à quoi j’aspire serait d’être un peu moins locomotive et un peu plus wagon, ou charbon, car j’ai des dispositions passionnelles très fortes pour épouser les projets d’autrui, leur créativité ! J’ai besoin de renouveler mon langage au contact de celui des autres. Je veux sortir du rôle de productrice de mon langage, avec mes propres procédés qui me lassent un peu : j’ai besoin de fréquenter les œuvres des autres, et d’être traversée par d’autres imaginaires artistiques que le mien.

Toutes les photographies sont de Stéphane Burlot.
