



HAL
open science

La part du jeu. D'un ludique (contemporain) en défense et défiance

Philippe Jousset

► **To cite this version:**

Philippe Jousset. La part du jeu. D'un ludique (contemporain) en défense et défiance. Extension du domaine de la littérature, Sep 2017, Aix-en-Provence, France. hal-02480500

HAL Id: hal-02480500

<https://hal.science/hal-02480500>

Submitted on 16 Feb 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La part du jeu D'un ludique (contemporain) : en défense et défiance

L'extension du domaine des lettres est, et depuis longtemps, largement acquise. Que faire de ces annexions ? telle est la question ; quelle place, quel statut ? quels rapports imaginer avec le canon « classique » ? Lequel manque aujourd'hui de contours : la pièce la plus fameuse ou la plus emblématique du XXe siècle, *En attendant Godot*, n'est-elle pas un long sketch particulièrement réussi ? Une extension sans révision de la perspective, ou pire : un traitement de ces objets plus ou moins nouveaux sur le modèle des anciens, risque bien de se révéler de peu de profit. On peut certes étudier Alphonse Allais, par exemple, de manière académique, mais c'est une trahison – un genre de trahison dont l'Université est coutumière, au demeurant. Mais une extension devrait moins aboutir à un agrandissement des territoires des Lettres qu'à une révision des approches, par le recours à d'autres disciplines, qui constituent autant de points de vue, d'observatoires, de topiques..., dont la littérature reste, pour nous, le foyer. Il convient donc de reprendre les choses d'un peu plus haut et, pour ce faire, replacer la question dans une perspective dont nous reconnâtrons deux sources principales d'inspiration, quelque peu opportunistes mais auxquelles nous souscrivons, car il faut bien se donner des cadres à l'intérieur desquels forger la liberté de bricoler : celles de John Dewey et de Florence Dupont.

La satisfaction globale de la créature vivante

On peut aborder John Dewey par son disciple Richard Shusterman. C'est lui qui pose comme évident « [q]ue l'expérience esthétique s'étend au-delà de la pratique historiquement établie de l'art ». L'expérience esthétique existe aussi bien dans les cérémonies, le sport, les parades, les feux d'artifice, les médias de la culture populaire, la parure du corps ou la décoration intérieure¹. Cet élargissement, qui demanderait peut-être un tri plus sélectif, est parallèle, bien qu'un peu décalé dans le temps, à l'élargissement, plus récent, du concept de *style*, sur lequel nous aurons à revenir. Mais les pragmatistes ne se contentent pas de donner légitimité à des expressions de la culture populaire jusque là ignorées, voire snobées par la culture dominante, ils s'intéressent à la manière de façonner sa vie comme une œuvre². Ils tiennent ainsi que « la valeur fonctionnelle de l'art ne réside pas dans une fin particulière et spéciale, mais dans la satisfaction globale de la créature vivante.³ » Quand on traite d'art, de Lettres nommément, si l'on ne souhaite pas que celles-ci deviennent lettres mortes, il est préférable ne pas perdre de vue cette finalité, qui suppose de rester au contact des manifestations contemporaines, triviales même, de l'activité de cette créature. Dubuffet (dont nous ne suivrions pas la réflexion jusque dans ses ultimes conséquences) plaidait pour ce qu'il appelait *nécropobie* : un homme réclame une compagne, on lui amène la plus attachante fille que l'Égypte ait connu, dit-on : or c'est la momie de Thaïs. Dubuffet prend la défense du récipiendaire, un peu dépité : « Ce n'est pas son affaire, c'est une fille vivante qu'il aime mieux. (La bonne, par exemple) ⁴ ». La momie de Thaïs ou la bonne, il faut espérer que l'enseignement ne soit pas placé devant ce dilemme : d'un culte de « la suréminente hauteur

¹ R. Shusterman, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Minuit, 1991, p. 78.

² Esthétique et éthique se voient assimilées, en fidélité avec l'enseignement de Wittgenstein ; lire Aldo Giorgio Gargani, « Le paradigme esthétique dans l'analyse philosophique de Wittgenstein », *Rue Descartes*, 2003/1, n° 39.

³ R. Shusterman, *L'art à l'état vif*, op. cit., p. 26.

⁴ J. Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Gallimard, Folio Essais, 1973, p. 58.

de l'art⁵ », essentiellement nécrophilique, ou d'un zèle pour le neuf et le trivial, ou le commun, simplement.

La notion kantienne fondamentale de "désintéressement", qui consacre une coupure entre ce qui agit dans la vie et ce qui agit dans l'art, est ainsi à l'opposé de l'esthétique pleinement incarnée de Dewey, et s'accorde au contraire avec la reconnaissance nietzschéenne de "la physiologie de l'esthétique" et de "l'excitation de la volonté" (ou l'excitation de l'intérêt, selon Shusterman)⁶. Dans le royaume de l'art, disait Dewey, « entrent ceux qui ont faim et soif⁷ ». Comment provoquer cet appétit, quelles nourritures proposer pour aiguïser l'appétit ou l'entretenir, particulièrement chez des étudiants souvent atteints d'anorexie : tel est bien le défi. Shusterman se réfère aux *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* de Schiller (1795) ; selon cette doctrine, l'homme possède un instinct sensible ou matériel (*Stofftrieb*) qui « a sa source dans notre existence physique, dans notre nature sensible », et un instinct formel (*Formtrieb*). Mais si ces deux instincts doivent être satisfaits, faute de quoi l'art ne remplit pas pleinement sa fonction, doit également trouver son compte un troisième instinct « dans lequel les deux autres agissent de concert », l'instinct de jeu (*Spieltrieb*), qu'il considère être au cœur de l'art et de l'esthétique. C'est dans cet instinct que se réaliserait la synthèse des deux autres⁸. Shusterman reproche ainsi à Bourdieu de confiner l'esthétique légitime à celle du grand art, « loin de la vie et du corps », renforçant ainsi « la tradition de formalisme intellectualiste dans laquelle le sensoriel n'est esthétiquement légitimé qu'en tant que moyen au service d'une forme intellectuelle.⁹ »

On pourrait invoquer ici l'inusable opposition, tempérée et harmonisée dans sa version schillerienne, du couple apollinien / dionysiaque, et chercher à les concilier en complétant la conception « patrimoniale », « thésaurisatrice » de l'art, muséale en quelque sorte, par une conception événementielle, somptuaire, à fonds perdu, où les *Muses* ne seraient pas encore muséifiées, momifiées. L'extension du domaine des Lettres ne consisterait pas tant à ouvrir grand les vannes à tout ce qui voudrait bien s'y engouffrer, qu'elle ne procéderait d'un changement de perspective. Sans tomber dans une forme de naïveté, qui flatterait l'instantané, l'instinct et tout ce qui ressortit à une culture sauvage, sans critères, fière de son absence de médiations et d'élaborations, il doit être possible d'envisager une conception de l'art qui ne soit pas "compartimentale" ; pour Dewey, « tout ce qui intensifie le sens de la vie immédiate », la substance de la vie ordinaire est digne de l'intérêt esthétique¹⁰. Et de rappeler que ce n'est que récemment que les objets artistiques ont été considérés à part, comme une niche à l'écart de l'existence commune alors qu'ils ont longtemps été liés à toutes sortes d'événements pris dans la trame de la vie, et – ceci devant intéresser tout spécialement le stylisticien – ils prennent leur part dans les "crises rythmiques" auxquelles l'existence est exposée. Florence Dupont va même plus loin en ce qu'elle ne se croit pas obligée de valoriser l'intensification, mais ne cherche de justification que dans l'identification, comme ressort essentiel du plaisir du feuilleton, par exemple, « qui ne raconte rien, qui dit simplement que les gens sont comme ils sont, et que leur vie est passionnante dans sa quotidienneté. » Cette

⁵ G. Lipovetsky, *L'Ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, 1983, p. 101.

⁶ R. Shusterman, *op. cit.*, p. 27. « La « culture », soutient Jean-Marie Schaeffer, ne transcende pas la biologie de l'homme, elle en est un des traits majeurs. » (*La fin de l'exception humaine*, Gallimard, 2007, p. 200)

⁷ J. Dewey, *Art as experience* (1934), New York, Perigee Books, 1980, p. 255.

⁸ R. Shusterman, *op. cit.*, p. 118-120, 191, 197-199.

⁹ *Ibid.*, p. 181, note. On retiendra cependant l'avertissement de Bourdieu contre une « connaissance pratique plus ou moins idéalisée ».

¹⁰ J. Dewey, *op. cit.*, p. 242. La fiction artistique en général « est une forme institutionnellement marquée et culturellement « évoluée » d'un ensemble de pratiques dont les exemplifications les plus fondamentales font partie intégrante de la vie de tous les jours (activités projectives, jeux fictionnels, jeux de rôles, rêves, rêveries, imaginations, etc.) », J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Seuil, 1999, p. 63.

« célébration épique du quotidien » répond, selon elle, à un besoin universel¹¹. Sans recourir à l'idée d'une sublimation donc, une simple *transposition* par l'art, offrirait cette possibilité de vivre sa culture sans y être aliéné. Il s'agit moins d'élévation de la température, de quintessenciation, que de la vertu des décalages. Dewey explique que la finalité qui détermine ce qui est esthétiquement essentiel est précisément la formation d'une expérience *en tant qu'expérience*¹². Au lieu d'organiser l'échappée de cette expérience vers un royaume transcendant, son matériau doit être envisagé de telle sorte à constituer la matière significative d'une expérience nouvelle. Et consciente¹³. Lorsqu'on se propose d'étudier un sketch, par exemple, ce n'est pas un texte qui nous est soumis, mais ce qu'on nomme justement une « performance ». Les expressions marginales, excentriques, ou excentrées, et spécialement celles réputées non sérieuses (puisqu'il nous a plus particulièrement été confié ici de faire droit à l'*homo ludens* cher à Huizinga¹⁴) peuvent contrebalancer la culture « canonique », très marquée par l'esprit de la III^{ème} République, et l'édifiant d'une certaine (étude de la) littérature¹⁵.

Le plaisir a toujours eu mauvaise presse ; il existe une persistante « réticence face à la fonctionnalité ludique de la mimésis, ou plutôt l'idée selon laquelle il y aurait une incompatibilité entre connaissance et plaisir d'immersion.¹⁶ » S'il en va de la nature même de l'enseignement d'être menacé par l'esprit de sérieux, notre point de vue sur la littérature mérite en outre souvent le qualificatif de « scholastique », pour reprendre le terme de Bourdieu : le paralogisme scolastique (*scholastic fallacy*) consiste à « mettre du méta-discours au principe du discours, du méta-pratique au principe des pratiques.¹⁷ » Ou, comme il le dit encore : « l'erreur épistémologique la plus grave en matière de sciences de l'homme, [est] celle qui consiste à mettre un "savant dans la machine"¹⁸ ». Dewey ne le contredirait pas qui résumait cette idée par la formule empruntée à Engels : « Dans une œuvre d'art, la preuve définitive du pudding c'est qu'on le mange »¹⁹ ou, en français, par Dubuffet : « un oignon c'est quelque chose qui existe. Mais de l'éplucher ça n'avance à rien.²⁰ » Cela peut avancer à quelque chose, parfois, mais il n'en reste pas moins que les expressions périphériques de la « culture cultivée » peuvent nous aider à desserrer le carcan d'un enseignement de la littérature trop savante ou surtout techniciste. Autant nous croyons qu'on ne peut pas livrer

¹¹ F. Dupont, *Homère et Dallas. Introduction à une critique anthropologique*, Hachette, 1991, p. 147.

¹² Voir les propositions de la « stylistique participative » de Vivien Bessière.

¹³ « [T]he purpose that determines what is esthetically essential is precisely the formation of an experience *as an* experience. Instead of fleeing from experience to a metaphysical realm, the material of experiences is so rendered that it becomes the pregnant matter of a new experience. » (J. Dewey, *op. cit.*, p. 294)

¹⁴ Au motif que nous avons commis un article sur un célèbre sketch de Coluche, lequel se prêtait particulièrement à illustrer ce *ludere* qui consiste « à faire fonctionner « à vide », « pour rire », des pratiques sociales, religieuses ou culturelles et à en donner le spectacle. » (F. Dupont, *Aristote ou Le vampire du théâtre occidental*, Aubier-Flammarion, 2007, p. 235)

¹⁵ « « La Littérature » apparaît comme une réalité autonome et close sur elle-même. Cette vision canonique a été mise en place par le modèle éducatif *ségrégationniste* du XIX^e siècle et elle continue à façonner largement nos représentations actuelles du littéraire. (...) s'il y avait une différence de nature entre la culture littéraire savante et les formes plus vernaculaires, on ne comprendrait plus comment un individu pourrait, en se formant, passer des unes à l'autre, sinon par quelque mystérieux acte de conversion. », J.-M. Schaeffer, *Petite écologie des études littéraires. Pourquoi et comment étudier la littérature ?*, Vincennes, Ed. Thierry Marchaisse, 2011, p. 12-13.

¹⁶ J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁷ P. Bourdieu, *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Seuil, 1994, p. 225.

¹⁸ *Ibid.*, p. 228.

¹⁹ J. Dewey, *op. cit.*, p. 94.

²⁰ J. Dubuffet, *op. cit.*, p. 297. « [S]ans doute devrions-nous plus souvent suivre la partition en silence, et laisser la musique s'interpréter elle-même, sans la couvrir de notre murmure. », préconisait Gérard Genette (*Figures V*, Seuil, 2002, p. 12) et, plus spécifiquement : « la glose sérieuse, que chacun peut effectuer *in petto*, ne vient pas, esthétiquement, à la cheville du paradoxe plaisant ou sarcastique qu'elle affadit en le rationalisant » (« Morts de rire », *ibid.*, p. 223)

chaque étudiant à son bon plaisir, autant croyons-nous que la pédagogie, avec ses outils très réducteurs, tend à stériliser l'enseignement²¹ – combien de témoignages d'anciens étudiants qui *redécouvrent* Balzac par le plaisir de la lecture, qu'on avait dégoûtés de lui par la technologie narratologique !... Avec les meilleures intentions du monde, en effet, l'étude des lettres tend à vitrifier toute curiosité – celle-ci immédiatement récupérée, formatée, « pédagogisée ». Proposer des objets inusités, voire incongrus, aurait d'abord cette valeur « négative », contre l'excès d'enseignement, de proposer une forme d'assolement. Il n'est pas forcément nécessaire d'*expliquer*, on peut, dans un premier temps (qui pourrait parfois être aussi le dernier), faire partager une expérience, y faire participer²².

Retrouver le sens de la *shkolè* ?

Se pose la question pratique de la manière d'aborder ces objets plus ou moins nouveaux. Les propositions positives sont difficiles, parce qu'elles sont contextuelles et circonstanciées avant tout. On perçoit plus clairement, en revanche, ce qu'il ne faut *pas* faire, à savoir : rabattre l'étude des expressions « non conventionnelles » (si tant est qu'elles le soient encore) sur le modèle classique de l'étude de texte²³. On soulignait plus haut l'intérêt d'influencer celle-ci par celle-là, dans une forme de rétroaction, mais il importe d'abord et avant tout de respecter ces expressions originales en leur rendant justice. Si l'on doit – et l'on doit – étudier ces expressions différentes, il faut respecter leur spécificité, en traiter selon leurs *affordances* (au sens de limites et possibilités propres à chaque média) et donc les traiter différemment de la manière canonique (au côté de laquelle, faut-il le répéter, existent depuis longtemps d'autres exercices, dont les « ateliers d'écriture » sont sans doute aujourd'hui la modalité la plus répandue)²⁴. À défaut d'un modèle, les ouvrages de Stanley Cavell sur le cinéma (dans la même mouvance pragmatique que celle à laquelle nous nous sommes ici référés) peuvent fournir en même temps qu'une réflexion, une démarche pilote. « À tout art, à toute entreprise humaine digne d'intérêt appartient sa poésie, plaide-t-il, une manière de faire les choses qui accomplit les possibilités de l'entreprise elle-même », qui fait cette entreprise ce qu'elle est. Un film n'est pas du théâtre, une chanson n'est pas un texte²⁵, une photo n'est pas une peinture, etc. Cavell ne borne pas le périmètre aux arts ; « il en va de même pour les

²¹ « Lorsqu'à l'école les élèves doivent analyser un passage de *L'Étranger*, l'attitude mentale qu'on leur demande d'adopter n'est *pas* celle de l'immersion mimétique, mais la posture analytique de quelqu'un qui veut identifier la façon dont Camus structure son univers fictionnel. Voilà sans doute une chose fort utile. Encore faut-il que l'univers fictionnel de l'œuvre ait été auparavant assimilé, ce qui signifie que le récit doit avoir été lu d'abord sur le mode de l'immersion fictionnelle, donc sur le mode du plaisir pris à – et du profit tiré de – la dimension du « Qu'est-ce que cela raconte ? ». » (J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 198)

²² « [L]'accent mis sur la voie analytique est aussi une insulte à la véritable fonction culturelle des œuvres (...) l'importance de la lecture dans le vécu de chacun ne réside pas tant dans les leçons qu'on en tire après-coup, que dans le déplacement de notre univers mental opéré par l'expérience de lecture elle-même. » (J.-M. Schaeffer, *Petite écologie...*, *op. cit.*, p. 107)

²³ C'est une difficulté à laquelle s'est trouvé confronté R. Shusterman lorsqu'il étudie le rap : il reconnaît les « difficultés inhérentes qu'il y a à apprécier et à légitimer la culture orale par des moyens académiques aussi profondément ancrés et emprisonnés dans l'écrit » (*op. cit.*, p. 207).

²⁴ J. Dewey faisait remarquer que « the basis for distinguishing the different traits of the arts is their exploitation of the energy that is characteristic of the material used as a medium » (*op. cit.*, p. 243). Même idée chez Siegfried Kracauer : « On peut partir de l'hypothèse que les réalisations propres à un médium particulier sont d'autant plus satisfaisantes au plan esthétique qu'elles mettent en œuvre les propriétés spécifiques de ce médium. » (*Théorie du film. La rédemption de la réalité matérielle*, 1960, Flammarion, 2010, p. 40)

²⁵ Voir l'Introduction d'Agnès Gayraud à son *Dialectique de la pop*, Éditions de la Découverte / Cité de la Musique-Philharmonie de Paris, 2018.

sports », et, ajoute-t-il, « pour la banque, la boulangerie, la chirurgie et l'administration.²⁶ » Cavell cherche à montrer que les films qu'il étudie résistent à la lecture réductrice qui n'y voit que des tentatives pour divertir un public peu exigeant ; si ce public existe bien, et l'usage qui va avec, ces productions pourraient receler un intérêt et une ambition qu'on réserve en général aux arts majeurs²⁷. C'est ainsi qu'il découvre des échos de la comédie romanesque shakespearienne dans la comédie hollywoodienne de remariage, mais ce n'est pas chercher à légitimer la culture populaire par la culture élitiste dont il se soucie, mais plutôt à repenser la culture classique elle-même à l'épreuve de la culture populaire. Une simple inversion, comme celle de proposer la série *Dallas* comme l'Homère des années 80, n'est, de la part de Florence Dupont qu'une forme de boutade provocatrice, dont un livre entièrement consacré à cette question fait justice²⁸.

Il importe, en effet, de ne pas dénaturer cette culture populaire, et de résister à la tentation de l'assimiler purement et simplement à la culture *classique*, au sens premier du mot. D'un point de vue méthodologique, on devrait retourner l'obstacle en ressource, et réfléchir sur un usage positif des conditions *a priori* défavorables du matériau. Jusqu'à une époque récente, le commentaire cinématographique n'était possible qu'à partir d'une seule projection – tout à l'opposé de l'étude, livresque, qui est aujourd'hui la règle dans les études littéraires, où l'on utilise la loupe, où l'on recourt aux avant-textes, etc. ; Cavell défend l'idée que les difficultés pratiques qui s'opposent à ce que nous vérifions nos réactions à un film, à la sortie d'une projection par exemple, peut constituer un geste qui possède sa valeur propre et avoir « un effet fécondant sur notre culture littéraire », en nous faisant souvenir de la valeur des citations de mémoire, donc approximatives²⁹.

« Scholastique », l'enseignement l'est en un autre sens³⁰. On oublie, on convient d'oublier que, dans l'Antiquité, toute pièce de théâtre était composée pour *une seule* représentation dans *un seul* concours³¹. Franco Moretti rappelle que « les dramaturges grecs ont écrit pour vaincre leurs concurrents devant leurs contemporains, non pour nous laisser une œuvre littéraire à lire et à méditer³². » C'est bien ce à quoi pourtant nous la faisons servir. Si dénaturation il y a, elle existe donc depuis longtemps et elle n'opère pas dans le sens qu'on imagine le plus souvent : on peut donc annexer à la littérature ce qui n'en est pas et n'a pas été fait pour en être puisqu'on l'a toujours fait ! De même, au sujet de la lecture : « telle que nous la pratiquons, silencieuse, solitaire et quotidienne, [elle] coïncide, selon Florence Dupont, exactement avec ce surgelé en portion individuelle, qu'on choisit uniquement pour soi et qu'on mangera seul, sans aucun souci des autres ni des convenances.³³ » Les arts à la fois « vivants » et contemporains peuvent s'avérer de bons auxiliaires pour retrouver cette dimension – pour prendre en considération ce qui n'est pas le texte, mais appartient pourtant à

²⁶ S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, textes rassemblés par Elise Domenach, Bayard, 2010, p. 41. À en croire G. Lipovetsky, « il y a davantage d'expérimentation, de surprise, d'audace dans le walkman, les jeux vidéo, la planche à voile, les films commerciaux à grand spectacle que dans tous les films d'avant-garde et toutes les déconstructions « tel queliennes » du récit et du langage. » (*L'Ère du vide*, *op. cit.*, p. 135-136)

²⁷ S. Cavell, *Philosophie des salles obscures. Lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale* (2004), Flammarion, 2011, p. 320.

²⁸ F. Dupont, *Homère et Dallas*, *op. cit.*, p. 101.

²⁹ S. Cavell, *Le cinéma nous rend-il meilleurs ?*, *op. cit.*, p. 58. Yves Citton va jusqu'à théoriser un usage vertueux des contresens et anachronismes dans *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires ?*, Éditions Amsterdam, 2007.

³⁰ Jean-Pierre Martin reconnaît que, « dans l'ensemble, l'enseignement de la littérature doit en quelque sorte falsifier son objet, le transformer afin de le rendre enseignable. » (*Les écrivains face à la doxa ou Du Génie hérétique de la littérature*, José Corti, 2011, p. 25)

³¹ Lire F. Dupont, *Aristote*, *op. cit.*, p. 26.

³² F. Moretti, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 46.

³³ F. Dupont, *Homère et Dallas*, *op. cit.*, p. 158-159.

l'événement (artistique) : l'*expérience*, l'épreuve, le geste total³⁴. Y compris dans le « simple » texte : la prosodie, le rythme, l'énergétique, la valeur du temps, de sa construction, de sa perception³⁵ – où l'on retrouve le plaidoyer pour la pratique³⁶.

On pourrait renforcer ces considérations par d'autres exemples du même ordre, qui ne feraient qu'illustrer les divers aspects d'une même conviction. Pensons à ce que dit Florence Dupont encore de l'absence de sérieux, et de sens, de la tragédie, à laquelle nous accordons tant d'importance pourtant : une comédie romaine « ne s'organise pas autour d'une « fable » représentée, mais (...) relève d'une autre raison que la raison narrative et textuelle, la raison du rituel où elle s'insère et qui est aussi une raison spectaculaire », qu'elle choisit d'appeler justement une raison *ludique*³⁷. Aristote serait le principal responsable de ce dévoiement en ayant contribué à substituer « un texte objectivable³⁸ » à la pièce de théâtre vécue comme événement au sein d'un concours. Ce que mettait en place la *Poétique* dont nous sommes les héritiers était « une machine de guerre contre la fonction identitaire du théâtre à Athènes, en fondant un théâtre littéraire, élitiste, profane, austère et solitaire, sans corps ni musique, un théâtre de lecteurs.³⁹ » Outre la « solennité du sens » (Lipovetsky), le « textocentrisme » (B. Picon-Vallin), cette « maladie hexagonale⁴⁰ », dont les germes remontent au moins au premier aristotélisme, celui du XVIII^e siècle, « va de pair avec une dévalorisation des spectacles scéniques populaires (...). Au lieu que le théâtre soit une forme entre autres de spectacles vivants, il est de la littérature mise en scène. (...) Les seuls théâtres qui soient indemnes de ce désastre hyper aristotélien sont ceux qui échappent à la dramaturgie. Théâtre de boulevard, vaudeville, dont le texte n'est que le moyen de faire du théâtre comme à Athènes.⁴¹ » Il ne serait pas malaisé d'extrapoler le sketch à partir du modèle théâtral, en mettant là aussi en évidence que le spectacle comique se produit non tant à partir d'une dynamique de l'action (*drama*) ou d'un récit (*muthos*), mais aussi et surtout en fonction d'un jeu (*ludus*)⁴².

Perspective anthropologique

C'est un changement de paradigme, ou l'infléchissement de celui-ci, qu'il faudrait envisager, par un enrichissement qui s'autorise, on le voit, de sa généalogie même. Nous avons une tradition herméneutique et, dans le domaine stylistique, une propension à la surinterprétation (ce sont les exercices qui l'encouragent), qui nous éloignent des enjeux (non livresques, non textualistes) des manifestations artistiques⁴³. C'est pour rééquilibrer cette tendance que la prise en compte d'une perspective qu'on peut dire anthropologique paraît souhaitable. Il y a eu en la matière des percées ; pensons, par exemple, à la rhétorique comparative de George Kennedy⁴⁴, fondée sur une définition de cette discipline non comme

³⁴ Paul Yonnet défend ainsi l'idée que la fonction sociale première du rire est de célébrer un « être ensemble » (« La planète du rire. Sur la médiatisation du comique », *Le Débat*, n° 59, mars-avril 1990 p.152)

³⁵ « [L]a question primordiale n'est pas celle des relations que la fiction entretient avec la réalité ; il s'agit plutôt de voir comment elle opère dans la réalité, c'est-à-dire dans nos vies. » (J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 212)

³⁶ Voir P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Minuit, 1980, chap. 6 "L'action du temps", p.167-189.

³⁷ F. Dupont, *Aristote...*, *op. cit.*, p. 8-9.

³⁸ *Ibid.*, p. 30.

³⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 125.

⁴¹ *Ibid.*, p. 130, 306.

⁴² *Ibid.*, p. 206-207. « [U]ne tragédie grecque n'a jamais eu d'autre signification que sa puissance émotive », déclare-t-elle dans *L'Antiquité, territoire des écarts*, Albin Michel, 2013, p. 196.

⁴³ Par-delà, « le gnoseocentrisme repose sur une méconnaissance profonde de la plurifonctionnalité des états représentationnels, et donc sur une méconnaissance du rapport de l'homme à lui-même et au monde. » (J.-M. Schaeffer, *La fin de l'exception humaine*, *op. cit.*, p. 360-361)

⁴⁴ George A. Kennedy, *Comparative Rhetoric. An Historical and Cross-Cultural Introduction*, Oxford University

technique ou habileté mais avant tout comme « une forme d'énergie mentale et émotionnelle ». On pourrait évoquer Jean-Marie Schaeffer et sa *Théorie des signaux coûteux*, où l'auteur rapproche l'esthétique de l'éthologie (à partir de l'étude de la confection des nids par les oiseaux-berceaux⁴⁵) ; on invoquerait encore Laurent Jenny qui, dans sa présentation de l'ouvrage sous-titré *Vers une pragmatique du style*, déclarait que constater la pertinence du style « dans tous les domaines de l'agir, c'est du même coup reconnaître sa nature anthropologique⁴⁶ ». Le renouveau de la stylistique passe, pour le dire de manière simpliste, par une réimmersion de la littérature dans la « vie », dont la stylistique que défend et illustre Marielle Macé est une excellente illustration, son ambition étant d'« encourage[r] à étendre le domaine du style bien au-delà de la question de l'art, vers une compréhension des pratiques, des conduites, des ontologies, des régimes d'être et même des formes de la vie organique.⁴⁷ » Bien qu'elle ne s'en réclame pas, Marielle Macé ne manquerait pas de souscrire à ce constat de Dewey qu'« aucune somme d'habileté technique et de métier ne saurait remplacer l'intérêt vital.⁴⁸ » En dernier ressort, il s'agit bien en effet de décrire l'efficacité du discursif, et de la parole plus largement, parmi d'autres composantes, d'analyser comment la littérature fonctionne et agit *parmi* d'autres activités et en rapport avec elles. Et donc de réhabiliter des activités qui passent pour triviales, en tentant de réduire le dénivelé qui existe entre haute et basse cultures. Ou qu'on nous démontre *a contrario* que *La Cantatrice chauve* est d'une essence différente des sketches courants. Comme le notait Jacques Rancière, « les tenants de l'« universalisme » peuvent pourfendre aujourd'hui le « relativisme culturel » et s'indigner de ceux qui osent mettre dans la même catégorie « culture » l'art sublime de Shakespeare et la vulgaire fabrication des bottes. Mais les termes qu'ils opposent ne vivent que de leur solidarité⁴⁹ ». Ceci amènerait à revoir le canon en fonction du critère de l'*efficacité* : à côté du corpus reçu, il y a ce qui fonctionne, ce qui prend, ce qui emporte l'adhésion, ce à quoi l'on réagit, par l'empathie ou l'antipathie, mais qui trouve un rapport avec ce qu'on vit et ce qui (pré)occupe.

Cependant, ces vœux, qui ont connu plus qu'un début de réalisation, n'empêchent pas de considérer le péril de s'engager dans une telle voie. De la conviction que certains objets négligés, voire méprisés par l'École ne manquent pas d'intérêt à la conclusion qu'ils doivent nécessairement être étudiés, qu'on devrait éventuellement en faire une priorité dans le cadre des programmes d'un département de Lettres, la conséquence est loin d'être droite.

C'est d'abord au nom d'une *gestion des plaisirs* que nous nous défierions d'une extension abusivement irrédentiste du domaine des lettres, qui l'éloignerait de son « cœur de métier ». Nous avons défendu plus haut la nécessité de prendre en compte « la satisfaction globale de la créature vivante » ; il serait toutefois à craindre que l'extension dont nous parlons ne ressemble à une volonté de prise de possession despotique de toute l'existence, sérieuse et frivole. Tel est bien le diagnostic que dresse S. Lipovetsky sur une société où « l'humour ou l'ironie deviennent des valeurs essentielles », colorant grand teint l'« incroyance post-moderne » et entraînant « le devenir inéluctable de toutes nos *significations* et valeurs »⁵⁰. L'enseignement, par vocation, laissait hors de sa juridiction et même de ses

Press, 1998.

⁴⁵ J.-M. Schaeffer, *Théorie des signaux coûteux, esthétique et art*, Rimouski (Québec), Tangence éditeur, 2009.

⁴⁶ L. Jenny (éd.), *Le style en acte. Vers une pragmatique du style*, Genève, Métis Presses, 2011, p. 12.

⁴⁷ M. Macé, *Façons de lire, manières d'être*, Gallimard, 2011, et *Styles. Critique de nos formes de vie*, Gallimard, 2016, ici p. 31.

⁴⁸ J. Dewey, *op. cit.*, p. 266.

⁴⁹ J. Rancière, *La Parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette, 1998, p. 52.

⁵⁰ S. Lipovetsky, *L'Ère du vide, op. cit.*, p. 113, 153-154.

compétences, certaines friches, qui sont l'apanage du privé, et comme la décompression de ce que l'éducation a de volontaire, de forcé. Il en va donc de ceci : réserver certains objets à un usage subjectif et hors *discipline* ou, au moins, faire un emploi parcimonieux de la prise en considération de ces activités avant tout ludiques⁵¹. On peut avoir à les évoquer, incidemment, accessoirement ; un chercheur peut se donner comme sujet de tels objets, mais de là à constituer en « matière », en spécialité, ces objets, il y a un pas qu'il est douteux de vouloir franchir. Il ne faudrait pas que l'extension dont nous parlons se paye de la réduction du domaine de l'intérêt pris à ce qui n'est pas imposé, du développement de ses goûts à l'écart, en marge, de l'apprentissage collectif. Parce qu'il est sage de ne pas considérer que tout ce qui est intéressant (attirant, goûteux, appétissant, excitant...) doit forcément être enseigné. Il y a là risque d'une forme de tyrannie qui voudrait faire recouvrir aussi rigoureusement que possible l'enseignement et la vie. Pour faire « respirer » l'éducation, il faut au contraire préserver des « extériorités » scolaires. C'est moins dénaturer l'éducation que de les y annexer que de dénaturer ces activités que de les annexer à l'éducation.

L'autre raison, mais, qui n'est qu'un prolongement de la précédente, réside dans le péril de tout *intellectualiser*. Or, l'intérêt de certains objets, comme on l'a suggéré plus tôt, tient précisément à ce qu'ils échappent en partie à un arraisonnement par l'École, le dressage, l'inculcation. Les étudiants sont naturellement enclins à se porter sur ces objets amphibies qu'on voudrait faire entrer dans le cursus des études – c'est même la raison principale de les vouloir faire entrer ; or il paraît souvent superflu d'attirer, en mouche du coche, leur attention ou de vouloir exercer leur perception à leur égard, fût-ce pour qu'ils en aient une approche « critique » ; en revanche, il y a une nécessité supérieure à leur faire découvrir les objets vers lesquels ils ne se portent *pas* spontanément. L'Université ne peut pas, sauf à se saborder, s'exonérer par complaisance ou démagogie de son obligation *savante* (qui ne se réduit pas à son obligation *critique*, mais comporte aussi une dimension érudite)⁵².

Salomoniquement, il nous appartient de trouver un équilibre entre la nécessaire considération de ce qui fait l'étoffe même de la vie (des étudiants) tout en n'oubliant pas, comme nous y enjoint par exemple Bernard Stiegler, après Adorno, de « penser la question de l'éducation comme lutte contre le devenir intensification de l'individuation par le développement des pratiques hypomnésiques », l'*otium* du peuple, comme il l'a baptisé, faisant allusion avant tout aux « mécanismes identificatoires archaïques dont regorgent les sociétés de marché.⁵³ » Cet équilibre n'est pas aisé à trouver, notamment en ce que l'intensification de l'individuation, le développement de la subjectivité, c'est *aussi* ce qui est recherché par l'éducation⁵⁴.

Si les modalités sont multiples, constamment à inventer, et jamais arrêtées, l'orientation cependant paraît claire : il s'agit, à partir de la nature propre d'une expression – mettons un sketch – d'en étudier les caractéristiques et, au contraire d'une conception

⁵¹ « Il en va de l'humour comme du lyrisme, au fond : je n'irai pas jusqu'à dire qu'ils ne sont tolérables qu'à cette condition, mais je crois qu'ils sont d'autant plus précieux qu'ils ne font pas l'objet d'une quête de tous les instants, qu'ils arrivent en sus, en supplément gracieux » (Renaud Camus, *Décivilisation*, Fayard, 2011, p. 173-174).

⁵² « Si l'on veut favoriser un modèle d'existence esthétique autre que celui proposé par le marché, l'École, la formation, la culture humaniste classique gardent toute leur importance, pour peu qu'on ne les oppose pas au monde tel qu'il est aujourd'hui et tel qu'il vient, mais qu'au contraire on s'essaie à les y accorder. » (G. Lipovetsky & J. Serroy, *L'Esthétisation du monde. Vivre à l'âge du capitalisme artiste*, Gallimard, 2013, p. 434)

⁵³ B. Stiegler, *La télécratie contre la démocratie. Lettre ouverte aux représentants politiques*, Flammarion, 2006, p. 162, 144. À l'autre extrémité du spectre politique, on retrouve un même blâme contre la « ludification de l'existence » : « substitution des genres mineurs aux genres majeurs, de la bande dessinée et du roman policier à la littérature, des variétés à la musique, des « activités culturelles » à la culture, du « décryptage de l'actualité » à la connaissance, à l'érudition, à l'art. » (R. Camus, *Décivilisation, op. cit.*, p. 163 et 20)

⁵⁴ Nous nous permettons de renvoyer à notre *Anthropologie du style. Propositions*, PU Bordeaux, 2008, p. 217-218.

étroitement disciplinaire, de tenter d'en inscrire l'enjeu dans ce qui serait un géométral des études « culturelles », à vocation anthropologique. Si l'on ne veut pas que la stylistique, et les études littéraires plus largement, ne se résument à des travaux d'aiguille, il faut retremper la littérature dans plus grand bain. Le littéraire dépend pour partie de la sociologie (ce qui a été assimilé depuis longtemps, notamment à travers la discipline dite Analyse du discours), mais le littéraire dépend aussi de bien d'autres dimensions. On peut mettre en rapport le réglage des prises de parole au théâtre avec le style des échanges au tennis ; la balle liftée, le jeu en fond de cours, le revers décroisé..., toutes ces « figures » ont leur correspondant en rhétorique. Leo Spitzer a pu étudier les rythmes diderotiens en relation avec sa sexualité ; d'autres tel phrasé avec un imaginaire respiratoire, etc.⁵⁵ ; bref, les exemples ne manqueraient pas, même en nous cantonnant aux problématiques rhétoriques, aux questions d'énonciation, de polyphonie, etc. de jeter des ponts. Je prendrai un seul exemple : on peut étudier le cynisme, à partir du *Neveu de Rameau* par exemple. Mais aussi à partir d'un sketch de Patrick Timsit (sur un père mufle), de Florence Foresti (sur une mère dénaturée) ou de Pierre Palmade (sur les condoléances d'un tartufe) : montrer des variétés différentes de cynisme et comment le sens s'articule à un contexte, à une doxa, de telle sorte que cette notion signifie différemment, possède des enjeux distincts, ici et là, n'est pas identique à elle-même de siècle en siècle⁵⁶. Mais il vaut mieux, de notre point de vue, étudier le cynisme chez Diderot, par exemple, parce qu'il est plus hasardeux de parier que les étudiants en prennent connaissance par eux-mêmes, et faire intervenir un sketch contemporain, l'étude de ses moyens et de ses effets, à l'occasion de l'étude du *Neveu*, la mission de l'école n'étant pas tant d'accompagner le courant, mais plutôt de remonter la pente qui se descend si facilement – point besoin de maître pour apprendre à glisser du toboggan⁵⁷. La « chute de la désirabilité et de l'autorité symbolique de la « grande » culture⁵⁸ » est suffisamment préoccupante pour qu'on ne souhaite pas l'accélérer. Or si ce n'est pas à l'École que les étudiants sont mis en relation avec autre chose que ce vers quoi leur distraction les entraîne, des domaines entiers de la culture leur resteront barrés. Car une question matérielle se pose, très concrète : on ne peut pas tout enseigner, et donc ce que l'on enseigne se fait forcément au détriment de ce à quoi l'on renonce ; or, si l'on tend à privilégier la culture populaire, celle dans laquelle notre public est immergé et dont la *vertu* est d'être abordable et goûtable sans mentorat, ce sera aux dépens d'objets moins familiers, qui pourtant nous incombent.

RESUME :

Il y a longtemps que le domaine des lettres a connu une extension hors de son domaine traditionnel. Cette contribution entend légitimer l'inclusion des expressions ludiques dans ce nouveau périmètre en vertu d'une certaine conception de la littérature et, plus largement, d'une manière d'envisager les activités artistiques, patronnée principalement par les théories de John Dewey et Florence Dupont. Il ne s'agit toutefois pas seulement d'élargir le domaine des lettres, mais aussi de tenir compte de la spécificité des nouveaux objets susceptibles d'y entrer, qui évite de reproduire purement et simplement l'approche, la méthodologie et les exercices appliqués aux objets traditionnels. L'article ne manque pas cependant, après avoir donné une idée générale du mode d'emploi de ces nouveaux objets ludiques, d'examiner les écueils d'une telle ouverture du domaine, et justifie les limitations et garde-fou qu'il propose.

Playful repertory (*ludus*) at stake. *Pros and cons*.

It has been a long time since the field of modern literature at the university has extended. This paper aims to legitimize the inclusion of expressions belonging to the world of contemporary entertainment within this renovated scope on the basis of a certain conception of "literature" and, more widely, of artistic activities, sponsored mainly by the thoughts of John Dewey and Florence Dupont. But the point is not only the fact of expanding the field of literature, but also and overall the issue of taking into account the specificities of the new objects

⁵⁵ On mentionnera également le « corporocentrisme » de Georges Molinié (*De la beauté*, Hermann, 2012).

⁵⁶ Voir, par ex., l'étude des brèves de comptoir par Gérard Dessons (*La Voix juste. Essai sur le bref*, Ed. Manucius, 2015, p. 68-73) ou les considérations sur le punk de Paul Yonnet (*Jeux, modes et masses 1945-1985*, Gallimard, 1985, p. 172).

⁵⁷ Lire une mise en perspective historique de ce « développement généralisé du code humoristique » dans G. Lipovetsky, *L'Ère du vide*, op. cit., chap. 5, La société humoristique.

⁵⁸ Gilles Lipovetsky, « Le règne de l'hyperculture : cosmopolitisme et civilisation occidentale », *L'Occident mondialisé*, Grasset, 2010, p. 111.

likely to integrate it, which would avoid reproducing merely the approach, the methodology and the exercises once applied to traditional matters. However, after some possible directions of use, the paper examines likewise the pitfalls of such an opening of the field and suggests limitations and safeguards.