
N° 1 | 2026

Marges et contre-voies(x). De la liste au tweet : les micro-textes au sein des écritures scéniques et textuelles contemporaines

Énumérer ad libitum : la quête de l'absolu dans Nexus de l'adoration de Joris Lacoste

Anna THIRIOT *Doctorant*
École Normale Supérieure de Lyon

Édition électronique :

URL :

<https://plateaux21.numerev.com/articles/revue-1/3530-enumerer-ad-libitum-la-quete-de-labsolu-dans-nexus-de-ladoration-de-joris-lacoste>

ISSN : 3131-0273

Date de publication : 15/04/2026

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : THIRIOT, A. (2026) Énumérer ad libitum : la quête de l'absolu dans Nexus de l'adoration de Joris Lacoste. *Plateaux 21*, (1). <https://doi.org/10.34745/>

Cet article propose une réflexion sur les enjeux théâtraux de la liste à partir du spectacle *Nexus de l'adoration* de Joris Lacoste. L'attention est portée sur l'énonciation de la liste, l'hétérogénéité de ses contenus et l'exposition d'éléments discursifs inhabituels sur les scènes théâtrales. Cette étude se penche sur ce qu'elle révèle d'une dramaturgie de l'exhaustivité. La liste comme principe structurant du spectacle devient ici l'occasion pour le metteur en scène de nommer et de célébrer la totalité du monde, quitte à ce qu'elle participe à la chosification des éléments qui la composent.

This article reflects on the theatrical implications of the list, based on *Nexus de l'adoration*, a play by Joris Lacoste. It focuses on the discourse as a space where the list takes place and also on the heterogeneity of its contents which leads to the highlighting of unusual discursive elements. This study examines how the list takes on a theatrical shape et how it creates a dramaturgy of exhaustiveness. Using the list as a structuring principle of the play, the director names et celebrates the totality of the world, even though it means contributing to the reification of the elements that compose it.

Mots-clés :

Performance, Liste, Chose, Énumération

Dans la pièce de Joris Lacoste *Nexus de l'adoration* représentée au Festival d'Avignon de 2025, neuf acteurs-musiciens énumèrent sur le plateau un nombre incalculable de choses. À la façon d'un grand rituel liturgique, iels nous invitent à célébrer « toutes les formes de vie et de non-vie », comme le résume Joris Lacoste pour présenter la pièce (Lacoste, 2025). Le spectacle se structure comme une suite de listes de tout ce qui compose notre monde, au-delà de toute distinction et de hiérarchie. Ce théâtre se fait alors le chantre d'un ensemble de « choses » qui, dans leur agrégation, transcendent leur trivialité première. En faisant du procédé discursif de la liste le cœur du spectacle, Joris Lacoste renverse les échelles de valeur : la liste devient une forme noble, puisqu'elle se donne à voir comme le meilleur moyen théâtral pour rendre compte du monde et de son hétérogénéité. Plus encore, là où elle est usuellement peu utilisée ou en contrepoint d'un récit, elle devient hégémonique.

Ces listes dites par les acteurs deviennent, par leur radicalité, le lieu même de la performance et de ce que Joris Lacoste désigne comme la « cérémonie ». En effet, *Nexus de l'adoration* se manifeste explicitement au public comme une nouvelle religion, qui serait la religion « de toutes choses » (Lacoste, 2025), pour reprendre les termes du metteur en scène. Cette dramaturgie de l'énumération pousse à l'extrême la capacité du théâtre à réunir et juxtaposer des réalités hétérogènes sur un plateau : la liste devient le lieu théâtralisé depuis lequel éprouver les contradictions de ce monde. Il s'agit dès lors de regarder sous quelles formes scéniques celle-ci apparaît. Dans quelle mesure le principe de liste affecte-t-il les éléments qu'elle met au jour ? À l'inverse, qu'est-ce que le dispositif scénique du spectacle fait à la liste et à ses contenus ? Nous regarderons d'abord les éléments qui composent ces listes et la façon dont elles se manifestent théâtralement. Dans un second temps, nous nous pencherons plus particulièrement sur la dimension cérémonielle et performative de cette parole. Le dispositif cérémonial permet-il une pacification harmonieuse des contradictions entre les choses listées ? Leur énumération rend-t-elle compte de leurs singularités (ou de leurs aspérités), ou les transforme-t-elle en « choses » marchandes ?

La liste, ses contenus et son énonciation

Au moment des saluts, les acteurs se réunissent en avant-scène et s'adressent aux spectateurs :

Merci, merci beaucoup. Il nous reste un petit lot de choses qu'on n'a pas pu faire ce soir. Alors si certaines ou certains d'entre vous voulaient bien s'en charger avant de partir, ce serait toujours ça de pris avant la fin des temps (Lacoste, 2026, p. 61).

S'ensuit alors une liste de choses, proposée sous forme de mise aux enchères aux spectateurs. Celle-ci est théoriquement illimitée : les acteurs donnent tour à tour des « choses » que le public peut prendre avec lui en levant la main. Ils improvisent jusqu'à ce que le public, lassé, parte de la salle. Commencer cette analyse par cette fin n'est pas anodin : elle nous intéresse parce qu'elle parachève le principe de ce spectacle fondé exclusivement sur une liste. Le spectacle fonctionne comme une boucle obstinée, qui ne reprend aucun des éléments traditionnels du théâtre dramatique : aucune situation ne fait réellement progresser la fiction. Conclure ainsi la pièce renvoie alors à la caractéristique fondamentale de la liste : sa nature potentiellement illimitée. Il s'agit de convoquer « le Tout-Venant », terme que les acteurs emploient pour convoquer toutes les choses du monde. La liste est donc la forme qui assure leur souci

d'exhaustivité. Mais que contiennent exactement ces listes ?

Un chargeur de téléphone ; un battement de cœur ; un volcan sous-marin ; un passage piéton ; un courrier indésirable ; un fusil de chasse chargé ; le flash d'un appareil-photo ; un billet de cinquante euros ; un candidat à l'Eurovision ; des nuggets de poulet sauce samouraï ; une anesthésie générale ; un atome de carbone ; un coup franc de Kolo Muani ; une grève du personnel navigant ; la prise de Constantinople ; un trou noir supergéant ; une laverie automatique ; une jalousie dévorante ; une partie de *League of Legends* ; un sonnet de Shakespeare ; un exercice de tai-chi ; la langue d'une girafe ; une *story* Instagram ; un t-shirt "I♥NY" ; une chute très lente ; une clôture de fils barbelés ; un centre culturel flamand ; un rouleau de Sopalin ; l'odeur d'un chien mouillé ; une allocation d'aide au retour à l'emploi ; une sécheresse vaginale : un CRS tatoué au visage ; une station-service Intermarché ; une chanson de Luis Mariano ; dix-sept jours de canicule ; un parachute doré ; une cathédrale gothique ; une *dick pic* non sollicitée ; un sabrolaser ; un piano désaccordé. (Lacoste, 2026, p. 7)

Cet extrait des quarante premières choses nommées est significatif. Il montre que le spectacle refuse d'opérer une sélection : objets, phénomènes, marques, individus, micro-situations du réel, idées... Au seuil du texte publié, Joris Lacoste indique d'ailleurs que ces éléments sont « destinés à être renouvelés à chaque lecture » (Lacoste, 2026, p. 6). Le spectacle abolit toute hiérarchie et toute distinction de valeur entre les choses qu'il célèbre : le banal, l'ultra-spécifique et le savant se côtoient sans conflit. Nous sommes amenés à parler de « choses » pour qualifier la totalité du contenu de cette liste. Chacun des éléments provient de la réalité, mais est ici déconnecté de son contexte, d'un ensemble : il est isolé, en tant que « chose en soi », pour reprendre le concept kantien. Chacune existe pour elle-même et par l'acte performatif de la dire. D'ailleurs, il s'agit quasiment exclusivement « d'une » chose : « Un chargeur de téléphone ; un battement de cœur ; un volcan sous-marin ; un passage piéton », etc. Le déterminant indéfini les inscrit dans le monde des idées. Ce qui sera nommé fonctionne alors comme synecdoque du monde, rendue possible par l'hétérogénéité des choses convoquées, mais aussi par le caractère contingent du contenu des listes. Par ailleurs, l'énonciation des listes subit plusieurs variations. Il y a d'abord la liste comme suite d'éléments dits les uns après les autres. Elle peut être dite par un seul acteur ou bien prise en charge par plusieurs acteurs, les uns après les autres. Nous trouvons également la redondance comme variante de l'énumération. Celle-ci devient tautologique par la répétition : « Un paquet de chips à l'ancienne. Un paquet de chips à l'ancienne est un paquet de chips à l'ancienne. Un paquet de chips à l'ancienne est un putain de paquet de chips à l'ancienne. » (Lacoste, 2026, p. 15). La redondance peut également passer par le principe de la déclinaison. Dans ce cas, la répétition se joue moins dans l'exactitude de ce qui est dit que dans l'enchaînement d'une suite de formules pour dire plus ou moins la même chose. Au début du spectacle, l'actrice

Daphnée Biiga Nawak adresse ainsi ses salutations au « public », lui souhaitant la bienvenue. Cette séquence dépasse de loin la simple introduction, puisque l'actrice le répète en boucle, nommant le public tour à tour « Mesdames et messieurs », « mes sœurs, mes frères, mes adelphe », « Madame la Ministre, Madame la Maire, Monsieur le Président du conseil départemental », « ma gueule », « ami.e.s, boomeurs », « mes gros », « l'équipe » et enfin « mes petites beautés » (Lacoste, 2026, pp. 9-11). Ce panel de dénominations rappelle le souci d'une exhaustivité déjà présent dans la forme traditionnelle de la liste : il s'agit de suggérer la totalité des façons d'introduire un événement à un public. D'ailleurs, l'actrice varie aussi son interprétation, ses imitations produisant un effet comique. Elle adapte son jeu et son débit de parole à chacune des formules : la voix lissée d'une publicité, la voix policée des politiciens, l'énergie vocale des youtubeurs, etc.

La totalité comme marchandise

Ces différentes formes de listage sont autant de moyens de rendre compte de la totalité par le langage. Les acteurs se livrent à un acte performatif qui fait exister théâtralement ce qui est pourtant par essence irréprésentable. Vingt ans avant *Nexus de l'adoration*, la volonté de théâtraliser la quantité contradictoire d'informations et de choses qui nous entourent était déjà exprimée par Joris Lacoste :

Nous autres consommateurs avons l'estomac fragile. Chaque jour nous avalons des masses de phrases et de mots, chansons, poèmes et romans, pièces. Comment nous arrangeons-nous de ces, disons, dissonances ? Par quels mystérieux procès notre cerveau traite ou mixe-t-il ces flux qui nous traversent de toutes parts, nous travaillent et nous tirent à hue et à dia ? (Lacoste, 2005)

Joris Lacoste se démarque dans le champ du théâtre contemporain à partir des années 2000, en proposant des spectacles-performances fondés sur les formes du langage. En 2007, Joris Lacoste fonde avec d'autres artistes le collectif *L'Encyclopédie de la parole*, dont la tâche consiste à jouer avec les questions d'oralité à partir de nombreux documents sonores : listes, montage d'archives sonores, mots, langues et sons en tout genre sont les matières manipulées et jouées dans ses spectacles. Ils se présentent alors comme des expérimentations dans lesquelles les interprètes reprennent des archives sonores à la façon d'une partition musicale. Dès le départ, son théâtre rompt avec la hiérarchisation des paroles et des discours : leur différence de valeur est annulée, et toute parole, peu importe sa provenance et son contenu, peut être examinée car elle renvoie, à sa manière, à l'activité même du dire, qui est l'objet de la

recherche du metteur en scène. Dès lors, il s'agit moins de tout voir, mais plutôt de tout entendre, de tout dire. Par l'effet de montage créé dans ses spectacles, Joris Lacoste cherche en outre à rompre avec la construction d'un sens unifiant les mots dits sur le plateau. C'est contre ce qu'il appelle « le démon associatif » que ces pièces se construisent (Lacoste, 2025). Dans cette perspective, l'analogie est exclue. Pire, elle paraît être une tentation (un démon) que le théâtre de Lacoste veut conjurer. Cette idée nous permet alors de préciser l'enjeu de la liste présent dans *Nexus de l'adoration* : il ne s'agit pas de trouver le lien souterrain entre tout ce qui est nommé. Au contraire, le spectacle cherche à préserver la singularité et l'autonomie des choses entre elles. La seule caractéristique qui réunit tous les éléments est leur radicale différence. Leur coprésence ne construit pas un ensemble sémantique : par conséquent on ne retrouve aucune conjonction, aucune subordination et donc aucune hiérarchie entre les choses. Une séquence du spectacle joue précisément de l'absence d'association

Aujourd'hui, nous avons par exemple capté que, d'une certaine manière, une boutique *duty free* est la sœur cachée d'une théorie de la justice ; qu'un créateur de contenu open source est le demi-frère d'un microbiote intestinal ; qu'une odeur d'eau de Javel est sans doute la mère de Bruno Retailleau ; que d'un lavabo bouché est issue toute culture du viol. (Lacoste, 2026, p. 59)

Il est difficile de prendre ces affirmations au sérieux : la mise en relation est incongrue tellement l'écart entre les choses reliées est grand et paraît même polémique. Il est intéressant de comparer ce procédé avec la culture postmoderne que le théoricien américain Fredric Jameson étudie dans son livre *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Dans cet ouvrage, F. Jameson repère plusieurs motifs postmodernes qui font écho au spectacle de Joris Lacoste : l'esthétique de la surface (ou *depthlessness*), l'effacement de l'opposition entre la Culture et la culture de masse ; la fascination pour la pacotille et le kitsch, ou encore la discontinuité et l'hétérogénéité radicales comme forme artistique (Jameson, 2018, pp. 34-37 et p. 74). Sur ce dernier point, Jameson précise :

J'aimerais caractériser l'expérience postmoderniste de la forme par une formule qui paraîtra, je l'espère, paradoxale : à savoir la proposition selon laquelle "la différence met en relation" ("*difference relates*"). [...] Notre récente critique a entendu faire ressortir l'hétérogénéité et la profonde discontinuité de l'œuvre d'art, non plus unifiée ou organique, mais formant plutôt un fourre-tout, un bric-à-brac de sous-systèmes décousus, de matériaux bruts aléatoires et d'élans de toutes sortes. (Jameson, 2018, p. 74)

Comment la disjonction formelle opérée par l'esthétique de la liste affecte-t-elle son contenu ? On pourrait dire que cette forme fétichise les choses nommées puisque leur énonciation par les acteurs se suffit à elle-même. Elle n'est intégrée dans aucune image, aucune fiction avec drame et personnages, aucune cadre théâtral autre que sa propre performativité. Les choses ne prennent jamais corps au sein d'une fiction, elles ne font qu'être exposées, en surface. Dans son texte-manifeste *Moins un/ Translation/ Drogues/ Amour*, Joris Lacoste affirmait : « Nous sommes des aplatisseurs » (Lacoste, 2005). Cette littéralité des choses se retrouvent d'ailleurs dans les nombreuses références à la culture Internet présentes dans les listes : à titre d'exemple, on retrouve des mèmes, des hashtag ou encore des logiciels. En plus de renvoyer à de l'ultra-contemporain, ils se fondent eux-mêmes sur le principe de non-contradiction, puisque sur Internet les choses sont précisément équivalentes (Lebrun & Armanda, 2021, p. 17). Même les gestes que les acteurs et les actrices réalisent en même temps qu'ils énumèrent les listes restent à la surface. Sur le plateau, ils tressent les cheveux, marchent sur un *catwalk*, font coucou... pour autant, l'exécution de ces gestes est partiellement lisible. De plus, ces derniers sont vidés de toute puissance fictionnelle et significative, transposant physiquement les codes de la liste. Ces procédés théâtraux de réification, couplés au motif de la liste, fabriquent un temps théâtral aplati, une sorte de boucle temporelle qui offre des variations formelles passagères pour revenir à du même. Le spectacle joue explicitement avec l'effet de stagnation que sa matière textuelle et ses manières engendrent. On pourrait dire que cette fétichisation du contenu des listes assimile l'objet théâtral à une marchandise. Les choses listées se conçoivent et existent en tant que produit. Un des acteurs de *Nexus de l'adoration* l'explique en décrivant « le concept de réification » dans un vocabulaire propre au *gaming* :

D'abord, la réification, c'est pas un skin optionnel dans le *lore* marxiste, c'est LE boss caché. [...] les rapports sociaux, ils se travestissent en trucs. Les relations humaines, ça se transforme en objets marchands. Ta vie, ton corps, ton cerveau, ton taff, ton temps libre, tout. Et bon, on est d'accord que si on est réduits à l'état de choses, même crari-objectives, naturelles ou j'sais pas quoi, bah *in fine*, c'est le collectif, le fait social, qui prend tarif. [...] La planète entière a été *moddée* en marchandise (Lacoste, 2026, pp. 40-41).

Cette explication n'est pas plus mise en valeur que le reste au sein des listes de *Nexus de l'adoration*. Pourtant, elle nous indique le statut du contenu des listes qui structure le spectacle. Le vocabulaire de la consommation revient dans une prière en alexandrins structurée autour des anaphores « Donnez-moi » et « Je veux » :

Donnez-moi des concepts et des sacs en plastique
Des AK-47 et des anxiolytiques

Des accents circonflexes et des matchs sur *Tinder*
Des émeutes raciales et des ciels de splendeur
Donnez-moi des virus et des verbes d'action
Des feux rouges et des fruits, des bons de réduction
Un salaire annuel de 90k
Une question qui fâche et vingt *shots* de vodka
[...] Je veux des algorithmes et du verre pilé
Des cellules souches, des pizzas surgelées
Une tête de mort tatouée sur mon cou
Des orgasmes et des grilles de super sudoku
Je veux des ennemis, des narcotrafiquants
Des erreurs 404 et des bêtabloquants
Des assurances-vie et des gilets pare-balles
Et des gerbes de fleurs sur des pierres tombales (Lacoste, 2026, p. 20)

Là où l'on pourrait s'attendre à une critique de la fétichisation, Joris Lacoste propose plutôt une adoration ; l'exemple ci-dessus est bien pensé comme une prière. Par le rituel religieux, le spectacle contourne le cynisme explicite que ces listes pourraient produire et nous promet plutôt une façon heureuse d'habiter ce monde et ses contradictions.

Un dispositif liturgique

Avec *Nexus de l'adoration*, Joris Lacoste passe de l'Encyclopédie à la messe religieuse. Ce glissement marque une nouvelle étape dans sa recherche qui, semble-t-il, reste la même : enquêter et tendre vers une totalité. Là où l'Encyclopédie a pour visée de produire des savoirs, la religion lui permet de s'attarder à la fois sur la production d'affects et sur la constitution d'une communauté. On comprend comment le dispositif liturgique, dans son injonction « Tu ne feras pas d'images », peut intéresser Joris Lacoste dans sa recherche autour du langage. La performativité du texte, cœur des religions monothéistes, emploie donc des procédés similaires. Mais l'écho à la religion ne s'arrête pas là. Les signes liturgiques sont omniprésents et surexposés : les différentes séquences tour à tour pensées comme adorations, prières, salutations, litanies, etc. rappellent régulièrement l'ordre religieux. Voici, par exemple, ce qu'une didascalie décrit :

Quand la musique s'arrête, on forme une ligne et on pleure en silence. Au moment où les premières larmes touchent le sol, on vocalise en mode grégorien (Lacoste, 2026, p. 21)

Nombreux sont les éléments théâtraux renvoyant à l'imaginaire religieux : les mots de bénédiction comme « prières et salutations sur lui/elle » ; la solennité des acteurs ; la position finale de l'actrice Camille Dagen, apparaissant en prophétesse à genoux et paumes vers le ciel devant un jeu de lumières iridescentes, etc. Cette religion prend les atours de l'esthétique pop. La scénographie confère à la cérémonie l'allure d'un concert : les musiciens sont situés en fond de scène sur des praticables et une suite de projecteurs LED installée à cour produit des lumières colorées aveuglantes. Les costumes fluorescents nous renvoient également à l'esthétique des icônes de la pop des années 1980. La musique qui soutient cette célébration joue des nappes sonores au synthétiseur et alterne entre musique zen et chanson pop-électro. La cérémonie de *Nexus de l'adoration* reprend les codes du concert, et ne laisse aucun répit sonore. Le son s'intensifie au fur et à mesure, reprenant autant les codes religieux de la transe que la structure du concert qui organise son climax. Certaines séquences se déclinent d'ailleurs sous la forme de la chanson : elles sont structurées par un rythme régulier et dansant grâce à des boîtes à rythme, le respect des rimes et la régularité des vers. Les accords plaqués et les textures sonores des synthétiseurs, l'utilisation de l'auto-tune (qui rend musicale toute parole) respectent les attentes du genre – l'album complet du spectacle est d'ailleurs disponible à partir de mars 2026. La fusion entre la forme liturgique et la culture pop est intéressante car elle met au jour l'objectif commun à ces deux espaces : constituer des communautés autour d'un mythe, « faire éprouver à un peuple indéfini son propre pouvoir d'agrégation » (Mèmeteau, 2014, p. 7).

Ce dispositif religieux n'est pas anodin et ne témoigne pas d'un acte de foi du metteur en scène. Il fonctionne plutôt comme une opération excessive et a-spirituelle, qui a pour fonction de magnifier les listes analysées précédemment. Plus encore, il permet une transposition théâtrale de la logique sacrée à l'œuvre dans la fétichisation de la marchandise. Le rituel liturgique s'apparente à une représentation anamorphique du système capitaliste dans lequel nous sommes pris. La religiosité accordée aux choses listées est intéressante car, ainsi parée des attributs de l'esthétique dominante et pop, elle favorise une certaine exultation. Toutefois, on constate un paradoxe : la fragmentation de l'énumération des choses se justifie par l'exposition d'un Tout. L'absence d'unité entre les choses est palpable dans toute la pièce ; pourtant il s'agit bien de constater « la nature des liens mystérieux et sacrés qui unissent les choses au monde » (Lacoste, 2026, p. 59) et donc de forcer l'harmonie entre les choses. La plupart des théoriciens ont associé postmodernisme et fin des grands récits (Godin, 2000). Pourtant, ce spectacle appelle bien à dire le monde dans son ensemble. Le gigantisme d'une telle ambition appelle une forme d'absolu ; et de fait, la référence religieuse remet au goût du jour la promesse d'une transcendance unifiante. Bien sûr, cette religion est un masque de théâtre : le spectacle avance entre apparent sérieux et bouffonnerie. Joris Lacoste aborde le rituel qu'il construit comme « un cadre opératoire » (Lacoste, 2025). Pour autant, ce dispositif liturgique préserve le spectacle d'une forme de chaos et propose une perspective positive et réconciliatrice vis-à-vis de l'hétérogénéité des choses qu'il convoque. L'accumulation des listes, qui aurait pu susciter l'effroi ou le vertige, est pacifiée par la joie de la célébration

Mes boomeurs, mes boomeuses, mes grosses, mes gros, mes chéri.e.s, les gâté.e.s, attention c'est à nous, maintenant nous allons littéralement absorber, inconditionnellement assumer, unanimement épouser, multilatéralement enlacer, glorieusement emboucher, incorporer, endosser, adopter, symphoniquement caresser, prendre, embrasser, toutes les choses *OF THE WORLD* ! (Lacoste, 2026, p. 59)

Une telle emphase nous amène forcément à nous questionner sur la dimension ironique de cette entreprise, surtout en regard de certains éléments listés. Le spectacle nous propose-t-il, par le biais de ces listes, d'adorer absolument toutes les choses de ce monde ?

Une distance critique ?

Au cours de la représentation, l'engouement joué par les acteurs et les actrices ne faiblit jamais. Aucun signe ne laisse supposer de sous-entendus critiques vis-à-vis de cette adoration. L'enjeu dramaturgique principal relève plutôt de l'acceptation de ce monde et de ces hégémonies culturelles, retournant ainsi l'idée d'une aliénation asservie en un culte réjouissant et « irénique » (Lacoste, 2025). Plutôt que de souligner les dangers de notre système contemporain, *Nexus de l'adoration* le sauve en épousant ses codes. Les oppositions entre les choses, mises en lumière par le procédé de la liste, auraient pu constituer une critique politique. Pourtant, elles sont vidées de leur conflictualité : la structure de la liste englobe et harmonise les parties les plus hétérogènes. Par l'humour et l'esthétique pop de ces listes, le spectacle établit des accointances, permises par les références que le spectacle manipule et qui assurent un sentiment de communauté. Les listes, transformées en moyen de célébration, produisent même une certaine fascination. Ce Tout qu'elles ramassent devient un produit désirable, entre publicité géante et évangélisation, si l'on reprend le vocabulaire religieux. Néanmoins, le désir d'harmonie fabriqué par ces listes est mis à l'épreuve par des disparités que l'on pourrait qualifier de morales : peut-on vraiment adorer « une épidémie de tuberculose » ou « la cible d'un raid israélien » (Lacoste, 2026, pp. 14 et 27) ? Certains éléments des listes détonnent parmi d'autres plus inoffensifs. S'il s'agit d'adorer « toutes les choses de ce monde » et de tenir cette quête de l'absolu, il paraît nécessaire de nommer ce qui n'est pas moral d'aimer. La liste devient donc le lieu dans lequel se performe l'amour – au sens religieux – par-delà les considérations morales et politiques.

Comme nous le disions précédemment, les listes valorisent leur caractère arbitraire qui

leur permet de dire le monde dans sa totalité. Par la musique et la positivité de la célébration, le spectacle cherche à suspendre le jugement des spectateurs et spectatrices, incitant à l'union plutôt qu'à la division. Toutefois, on remarque l'absence de contenus directement morbides. Le spectacle ne se risque pas à la polémique en incluant les crimes ou bien les noms de criminels. Les énumérations de Joris Lacoste ne passent jamais la frontière de l'insupportable ; de ce fait, le public ne se positionne pas en critique. En cela, Joris Lacoste se distingue des procédés de listage aporétiques que nous pouvons retrouver dans l'œuvre de Rodrigo Garcia (Le Pors, 2013, p. 417). Le moment le plus sensible de *Nexus de l'adoration* est sans doute lorsqu'une des actrices dit un poème de la poète palestinienne Hiba Abu Nada qui fait référence à Gaza

une seconde ville, avec des médecins sans malades nu sang, des instituteurs sans bousculades ni cris sur les élèves, des familles sans douleur ni tristesse [...]. Au paradis se trouve une Gaza nouvelle, sans siège, qui se forme maintenant. (Abu Nada, 2024)

La présence de ce poème dans les listes du spectacle nous rappelle l'atrocité du génocide commis à Gaza et ébranle la dimension irénique de la pièce. Il est toutefois remarquable que la chose « adorée » ici ne soit pas le génocide lui-même, mais le poème ; plus encore, le choix de ce poème est exemplaire, car il célèbre lui-même la vie et la mémoire de la ville de Gaza, par-delà la destruction. Dans sa célébration du Tout-Venant, le spectacle repose malgré tout sur une morale qui établit ses limites : il ne s'agira pas d'adorer un génocide. Le spectacle exclut des objets de désir propre à la marchandisation du monde postmoderne (Donald Trump ne célébrait-il pas le génocide en vantant le projet de Gaza Plage ?). Nous l'avons dit, le monde unifiant que le dispositif religieux de la pièce construit aplatit toute opposition : sans doute ne peut-il pas inclure la dépense négative criminelle – la part maudite (Bataille, 1949) – qui confronterait leur célébration à un conflit d'ordre moral difficilement défendable.

Par la forme de la liste, *Nexus de l'adoration* rend compte du monde de manière discursive. Cet acte du dire, pris dans un dispositif religieux et une esthétique pop, épouse les codes et la réalité postmodernes, embrassant l'hétérogénéité des choses. La composition des listes refuse le principe d'interprétation : les choses nommées restent à l'état de surface et se réifient. Le spectacle de Joris Lacoste se dévoile comme l'héritier et le prolongateur des questions soulevées par la modernité : le monde n'est plus un cosmos homogène mais plutôt un ensemble fragmenté. Dès lors, le théâtre ne peut plus croire en l'illusion du drame linéaire : la liste devient une forme pertinente pour parler du monde dans sa pluralité. Ce constat est néanmoins mis en tension par le metteur en scène : à la fois lieu des oppositions, la liste englobe et réunit ce qui, sans la forme de la liste, ne pourrait être mis en ensemble. Joris Lacoste ressuscite la tentation de la totalité, quitte à ce que celle-ci passe par la fétichisation pseudo-religieuse à l'œuvre

dans le capitalisme tardif. Sont célébrés non pas les marges de notre société mais bien ce qui constitue l'hégémonie culturelle de la culture pop et de la culture Internet. Joris Lacoste semble reprendre à son compte l'affirmation de Franz Kafka : « Dans ton combat contre le monde, seconde le monde » (Kafka, 2024).

Bibliographie

- ABU NADA, Hiba (2024). *Une autre cité, Que ma mort apporte l'espoir* – poèmes de Gaza. Paris : éditions Libertalia.
- BATAILLE, Georges (2014). *La part maudite*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- KAFKA, Franz (2024). *Fiches*. Caen : Nous.
- GODIN, Christian (2000). *La Totalité 3. La philosophie*. Seyssel : Champ Vallon.
- JAMESON, Fredric (2018). *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*. Paris : éditions Beaux-Arts de Paris.
- LACOSTE, Joris (2026). *Nexus de l'adoration*. Arles : Actes Sud.
- LACOSTE, Joris (2005). *Moins un/ Translation/ Drogue/ Amour*. URL : <https://jorislacoste.net/moins-undroguetranslationamour/>
- LACOSTE, Joris (2025). *Un monde plus vaste. Entretien avec Tony Abdo-Hanna*. MC93.
- LEBRUN, Annie, ARMANDA, Juri (2021). *Ceci tuera cela. Images, regard et capital*. Paris : Stock.
- LE PORS, Sandrine (2013). Les dramaturgies de la liste dans le théâtre contemporain. in LECOLLE, Michelle, MICHEL, Raymond, MILCENT-LAWSON, Sophie. *Liste et effet liste en littérature*. Paris : Classiques Garnier.
- MÈMETEAU, Richard (2019). *Pop culture. Réflexions sur l'industrie du rêve et l'invention des identités*. Paris : La Découverte.