



POLITIQUE DU SPECTATEUR

AVEC OLIVIER NEVEUX

THEATRE PERMANENT

JOURNAL

27 SEPTEMBRE 2013

N° 195



Voir celui qui voit : trois scènes

1. J'éprouve toujours une émotion discrète, récurrente et pourtant difficilement identifiable dans les images – fixes ou animées – qui disposent des regards de spectateur, émotion sans contenu, sans doute proche de celle que R. Barthes, en découvrant une photographie du dernier frère de Napoléon, nommait ainsi : « Je vois les yeux qui ont vu l'Empereur. »

2. Quelques dix années avant que Molière ne présente pour la première fois son *Dom Juan* sur la scène du Palais-Royal, Jacques Gomboust, graveur et conducteur des fortifications en Normandie, pompeusement nommé par le jeune et encore inexpérimenté Louis XIV « son ingénieur pour l'élévation des plans de villes », dessine le premier plan à plat de Paris, quand tous les autres représentaient jusque-là la ville en perspective cavalière. Il faudrait parler des sept cent lignes finement gravées dans les pourtours du plan qui tentent de donner vie à cette lecture géométrique de la ville en parlant de son climat, de ses odeurs, de sa chaleur et de ses recoins – les plus insignifiants comme les plus remarquables –, parler des cinq longues années qu'il fallu à Gomboust, suant sang et eau, pour établir le relevé, et le maniement interminable de la boussole et du compas, parler de la rupture épistémologique dont témoigne chaque ornement, chaque point où se dit le passage de la matière à l'abstraction, de la ville au signe, en bref le travail à l'œuvre de la représentation, mais m'intéresse surtout ici un détail, situé dans les marges du plan, et qui consiste en de minuscules figures de spectateur placées *dans* l'image pour nous la donner à voir. Que voit-on sur le bord de la carte sinon ce qui la rend possible ? – des témoins, des observateurs, placés de part et d'autre sur de jolies petites collines dodues, qui à cheval, qui à pied, prolongeant métonymiquement la carte et jouant une position de surplomb qui rend plausible leur situation de regard. Ces « quatre figures en position de spectateur » apparaissent alors comme « les délégués – dans la représentation du sujet “regardant” la représentation », figures de cette « auto-présentation » (Louis Marin, *De la représentation*) qui assistent au spectacle de l'image *et* au spectacle de la ville. Quelque chose du poème de chaque regard déborde ainsi la figuration géométrique du spectacle de l'image.

3. Plusieurs siècles plus tard, avec d'autres moyens de production, Abbas Kiarostami réalise *Shirin*, qui raconte l'histoire tragique de la bien nommée Shirin, princesse arménienne terriblement malheureuse car éperdument amoureuse du roi de Perse, Khosrow, qui finira – de dépit – par en épouser une autre, histoire où se succèdent les mésententes, les quiproquos, les confusions, les méprises, les délais dont se régale la passion, équivoques qui font qu'il y a relance et désir, histoire pourtant que le spectateur du film ne découvrira qu'indirectement, à travers les voix off qui lui parviennent filtrées par l'espace d'une autre fiction, celle des cent quatorze visages de spectateurs, dont cent huit femmes iraniennes recueillies dans l'ombre de la salle où est projeté le film racontant l'histoire de Shirin. Déjà en préfiguration dans *Looking at Tazieh*, installation réalisée par Abbas Kiarostami à partir de trois écrans dont l'un, au centre et de petite taille, donne à voir le déroulement de l'Ashoora *Ta'ziyè*, forme traditionnelle de théâtre iranien, tandis que les deux autres, autrement plus grands, donnent à voir les images de ceux venus assister à cette représentation, le dispositif de ce film, fendu de l'intérieur en deux espaces distincts, nous donne à voir que « les spectateurs voient ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème » (Jacques Rancière, *Le Spectateur émancipé*).

4. En juin 2011, je dors chez des amis rue de Ménilmontant et, pour occuper une matinée triste et injustement pluvieuse pour la saison, me promène dans les environs. Le froid, l'humidité et mon intérêt tout relatif pour le quotidien des pigeons (seule présence osant encore affronter le vaste dehors) ayant vite raison de ma propension toute héroïque au grand air, je finis par me retrouver – sans trop savoir comment j'y suis entrée – dans les salles du pavillon Carré de Baudoin où se trouve présentée l'exposition « Watchers » avec des photographies d'Olivier Culmann. Deux séries se font face qui toutes deux font images et scènes du regard : la série « Autour – New York 2001-2002 » où le photographe tourne le dos à l'endroit vers lequel convergent pourtant tous les visages – les ruines, les décombres, là où il n'y a à proprement parler « plus rien à voir » – ; « Watching TV » qui, comme son nom l'indique, va chercher ce moment de l'absorbement, quand quelqu'un s'absente dans l'image (télévisuelle) à l'image (photographique) que je fais de lui. La photographie, ici, est promesse d'un autre visible, témoin d'une autre image, grosse d'un réel qui se refuse au cadre : elle se désigne tout à la fois comme présence et absence.

5. Qu'est-ce qui se dit dans ces trois scènes de regard ? – sinon que le regard est un acte, un acte responsable, sinon que le premier geste porté à l'élan d'une subjectivation commence aussi par la manière d'observer et de prêter attention – dans l'image comme dans le réel –, que l'imagination n'est pas ce qui m'appartient en propre, mais cette scène intime du soi sous condition de la politique, que le spectateur – comme l'indique le nom de l'exposition « Watchers » – est tout autant le témoin, le guetteur, le veilleur, le gardien dessinant ainsi la carte immense des rapports qui nouent le « watcher » au visible d'abord, à l'événement ensuite. Figure silencieuse, le spectateur comme « watcher » est, en effet, traversé de lignes d'activité et de passivité, en lui se répondent des positions contradictoires d'investissement dans le soin, le souci ou l'empathie (le garde-malade ou le veilleur), et de retrait, d'écart, d'une distance placée entre soi et le monde, que celle-ci opère sur le mode de l'attente (le guetteur), sur celui du signe et du savoir (Kremlin-watchers ; China-watcher) ou sur le mode du contrôle (le surveillant). Autrement dit, la passivité n'est pas inhérente à la condition du spectateur, elle est une des modalités du regard et plus encore ce qu'on estime – dans une perspective néo-platonicienne – devoir être sa condition. Observer le spectateur, c'est voir se manifester une configuration d'expérience où s'abolit toute distance sidérante, toute frontière et tout rôle a priori, c'est découvrir comment existent des formes particulières – irréductibles et singulières – de la subjectivité politique.

Barbara Métais-Chastanier

Intelligences. Celle-ci ne signifie pas l'égalité de toutes les manifestations de l'intelligence mais l'égalité à soi de l'intelligence dans toutes ses manifestations. Il n'y a pas deux sortes d'intelligence séparées par un gouffre. L'animal humain apprend toutes choses comme il a d'abord appris la langue maternelle, comme il a appris à s'aventurer dans la forêt des choses et des signes qui l'entourent afin de prendre place parmi les humains : en observant et en comparant une chose avec une autre, un signe avec un fait, un signe avec un autre signe. Si l'illettré connaît seulement une prière par cœur, il peut comparer ce savoir avec ce qu'il ignore encore : les mots de cette prière écrits sur du papier. Il peut apprendre, signe après signe, le rapport de ce qu'il ignore avec ce qu'il sait. Il le peut si, à chaque pas, il observe ce qui est en face de lui, dit ce qu'il a vu et vérifie ce qu'il a dit. De cet ignorant, épelant les signes, au savant qui construit des hypothèses, c'est toujours la même intelligence qui est à l'œuvre, une intelligence qui traduit des signes en d'autres signes et qui procède par comparaisons et figures pour communiquer ses aventures intellectuelles et comprendre ce qu'une autre intelligence s'emploie à lui communiquer.

Ce travail poétique de traduction est au cœur de tout apprentissage. Il est au cœur de la pratique émancipatrice du maître ignorant. Ce que celui-ci ignore, c'est la distance abrutissante, la distance transformée en gouffre radical que seul un expert peut « combler ». La distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication. Les animaux humains sont des animaux distants qui communiquent à travers la forêt des signes. La distance que l'ignorant a à franchir n'est pas le gouffre entre son ignorance et le savoir du maître. Elle est simplement le chemin de ce qu'il sait déjà à ce qu'il ignore encore mais qu'il peut apprendre comme il a appris le reste,

qu'il peut apprendre non pour occuper la position du savant mais pour mieux pratiquer l'art de traduire, de mettre ses expériences en mots et ses mots à l'épreuve, de traduire ses aventures intellectuelles à l'usage des autres et de contre-traduire les traductions qu'ils lui présentent de leurs propres aventures. Le maître ignorant capable de l'aider à parcourir ce chemin s'appelle ainsi non parce qu'il ne sait rien, mais parce qu'il a abdiqué le « savoir de l'ignorance » et dissocié ainsi sa maîtrise de son savoir. Il n'apprend pas à ses élèves son savoir, il leur commande de s'aventurer dans la forêt des choses et des signes, de dire ce qu'ils ont vu et ce qu'ils pensent de ce qu'ils ont vu, de le vérifier et de le faire vérifier. Ce qu'il ignore, c'est l'inégalité des intelligences. Toute distance est une distance factuelle, et chaque acte intellectuel est un chemin tracé entre une ignorance et un savoir, un chemin qui sans cesse abolit, avec leurs frontières, toute fixité et toute hiérarchie des positions.

Quel rapport entre cette histoire et la question du spectateur aujourd'hui ? Nous ne sommes plus au temps où les dramaturges voulaient expliquer à leur public la vérité des relations sociales et les moyens de lutter contre la domination capitaliste. Mais on ne perd pas forcément ses présupposés avec ses illusions, ni l'appareil des moyens avec l'horizon des fins. Il se peut même, à l'inverse, que la perte de leurs illusions conduise les artistes à faire monter la pression sur les spectateurs : peut-être sauront-ils, eux, ce qu'il faut faire, à condition que la performance les tire de leur attitude passive et les transforme en participants actifs d'un monde commun. Telle est la première conviction que les réformateurs théâtraux partagent avec les pédagogues abrutisseurs : celle du gouffre qui sépare deux positions. Même si le dramaturge ou le metteur en scène ne savent pas ce qu'ils veulent que le spec-

Le spectateur émancipé

tateur fasse, ils savent au moins une chose : ils savent qu'il doit *faire une chose*, franchir le gouffre qui sépare l'activité de la passivité.

Mais ne pourrait-on pas inverser les termes du problème en demandant si ce n'est pas justement la volonté de supprimer la distance qui crée la distance ? Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif ? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre ? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action ? Ces oppositions – regarder/savoir, apparence/réalité, activité/passivité – sont tout autre chose que des oppositions logiques entre termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution *a priori* des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des catégories incarnées de l'inégalité. C'est pourquoi l'on peut changer la valeur des termes, transformer le « bon » terme en mauvais et réciproquement sans changer le fonctionnement de l'opposition elle-même. Ainsi on disqualifie le spectateur parce qu'il ne fait rien, alors que les acteurs sur la scène ou les travailleurs à l'extérieur mettent leur corps en action. Mais l'opposition du voir au faire se retourne aussitôt quand on oppose à l'aveuglement des travailleurs manuels et des praticiens empiriques, enfoncés dans l'immédiat et le terre à terre, la large perspective de ceux qui contemplant les idées, prévoient le futur ou prennent une vue globale de notre monde. On appelle naguère citoyens *actifs*, capables d'élire et d'être élus, les propriétaires qui vivaient de leurs rentes et citoyens *passifs*, indignes de ces fonctions, ceux qui

Le spectateur émancipé

travaillaient pour gagner leur vie. Les termes peuvent changer de sens, les positions peuvent s'échanger, l'essentiel est que demeure la structure opposant deux catégories, ceux qui possèdent une capacité et ceux qui ne la possèdent pas.

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compare son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Il participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérochant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui leur est proposé.

C'est là un point essentiel : les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers. Observons seulement la mobilité du regard et des expressions des spectateurs d'un drame religieux chiite traditionnel commémorant la mort de l'imam Hussein, saisis par la caméra d'Abbas Kiarostami (*Tazieh*). ~~Le dramaturge ou le metteur en scène voudrait que les spectateurs voient ceci et qu'ils ressentent cela, qu'ils comprennent~~

Le spectateur est cet « ami » qu'il faut former aux indignités du monde et plus généralement, à leurs issues. Le rapport est pédagogique. Il est dévoilé.

Dans le refus de ces rapports – qui ne sont pas équivalents – peut se créer un autre théâtre politique. Ce qui manque à l'autre, ce n'est « rien d'autre » que la saisie de sa propre capacité, des images et du sens en excès sur « soi-même », cette désidentification de soi avec soi, ce jeu avec la logique harmonieuse des places et des fonctions. Et, pour ceci, il n'existe aucune école, aucune recette, aucun préalable. L'œuvre qui ne construit pas son spectateur ou, du moins, qui se refuse à contraindre ses effets sur lui dessine la possibilité d'autres types de rapports, provoque comme une « occasion » de rentrer en contact avec un geste de liberté – comme un « moyen sans fin » – mais elle n'est cela qu'à la condition d'être elle aussi tendue par un rapport de négation de la réalité, geste de liberté et non support du consensus.

Le théâtre est un art de la médiation, tout comme la politique. Ils refusent, tous deux, l'assimilation du possible aux faits, l'impérialisme du direct et de l'immédiateté, la transparence des choses et des êtres. Ils naissent du trouble des apparences, de leurs discordances, des harmonies brisées. Ils sont quête du jeu qui s'offre entre les images et les mots, les corps et les sons. Ils sont incarnation, représentation, choc des temps et des durées, inventions de vitesse. Ils sont ce tiers ouvert à la possibilité émancipatrice, qui met en crise et déchire ce que la société croit savoir d'elle-même. A ce titre, l'art n'est plus sous condition de la politique – pas plus que la politique n'est le décor de l'œuvre, le bain dans lequel pataugent des figures. Se produit un renversement : l'art n'est plus l'instrument de la politique, mais l'une de ses manifestations. À l'hétéronomie du théâtre militant, il oppose la valeur d'une autonomie, non pour le seul champ de l'art, mais comme possibilité même de l'existence – une utopie négative, en acte, contingente et radicale.

L'analyse critique de la conception politique du spectateur que sous-tend le spectacle est déterminante pour réfléchir à sa façon d'articuler un dispositif à une pensée, un mode sensible à une orientation, etc. Mais cela n'est évidemment pas suffisant. Cette

analyse critique est une donnée tout aussi déterminante lorsque le spectateur n'est pas anticipé, l'effet pas envisagé. Mais, à l'instar des théâtres politiques de l'effet, cela ne suffit pas, et de loin, à absorber tout discours, toute pensée, toute critique.

On objectera, à juste titre, qu'il est des spectacles sans intérêt, vainement politiques et, sans conteste, indifférents à modifier leur spectateur... *A contrario*, il existe des formes transgressives qui, par la puissance sensible de ce qu'elles exposent, bouleversent ; il existe des spectacles qui, avec amitié et chaleur, transmettent ce dont j'étais ignorant et me conduisent, alors, dans des territoires de pensée que sans eux je n'aurais peut-être pas découverts. Cela n'est en aucun cas contestable. Cette condition est déterminante, mais non suffisante. Elle ne dit rien de ce que le spectacle propose, n'est aucunement une assurance. Et elle n'épuise heureusement pas toute pensée politique et esthétique de l'œuvre. On pourrait le dire ainsi : réfléchir sur le rapport que le spectacle entretient avec ses spectateurs, c'est travailler sur les pré-supposés qui organisent le théâtre politique et qui en induisent, bien souvent, la lecture. Une fois qu'un spectacle est détaché des effets qu'il veut produire, restent les œuvres : des œuvres politiques arrachées à la pédagogie politique, promptes à mille usages.

Il est proposé, pour finir, de dresser le portrait en creux de ce que l'on pourrait appeler, faute de mieux, mais afin de le distinguer, « théâtre de la capacité ». Cinq points peuvent être, à grands traits, synthétisés et rappelés, certains au plus proches des autres formes de théâtre mentionnées, d'autres exclusifs.

Le premier a trait à l'histoire. Le théâtre politique relève du présent pour autant qu'il est saisi dans l'histoire. Cela ne signifie pas nécessairement qu'il en donne représentation, mais qu'il s'initie au diapason d'un monde sensible révolté qui est d'ici et de maintenant, dans la correspondance de pulsations parfois à peine perceptibles, ouvertes aux vents contraires qui soufflent à cette heure, à leurs enivrantes puissances, mais aussi aux

catastrophes qu'elles produisent. On ne peut être ainsi que consterné par l'apathie récente du milieu théâtral devant les bouleversements qui se succèdent mois après mois. Non pas, encore une fois, qu'il faudrait porter à la scène les révolutions populaires du Maghreb et du Machrek, par exemple, mais l'impression est bien plutôt d'une activité endogame qui suit son cours, où telle œuvre succède à telle autre, indifféremment au désastre annoncé et aux obstacles qu'elle rencontre, qui ne tire son énergie ou ses questions que de généralités toujours plus vagues. Comme si ce n'était pas un effort intense de clarification et de précision qu'il nous fallait faire. Comme si la vie sensible était autonome, comme si elle n'était pas marquée, nourrie par ce qui advient, comme si elle n'était pas traversée par les doutes, les inquiétudes de l'heure. Qu'en est-il aujourd'hui de la joie et de la révolte ? De la haine de ce qui se vit ? Sont-elles vraiment les mêmes qu'il y a dix ans ? À moins de se contenter de postures et de vœux pieux, c'est bien cet ordre du monde, cette « nouvelle raison du monde » qu'il faut contrarier, embarrasser, empêcher, bloquer, renverser, détruire.

2

Le deuxième point a trait à la politique. Sa signification est – ce fut dit dès l'introduction – l'objet d'un conflit, lui-même politique. Ce que désigne la politique ne va pas de soi. Il s'agit de se réapproprier le mot, d'en réhabiliter la capacité pour contrer sa dissolution contemporaine dans les exigences de la finance. Il faut ainsi conquérir pour la politique le droit de désigner, non pas comme son simulacre gestionnaire l'équivalent du pouvoir étatique ou du jeu parlementaire mais, au contraire et au minimum, la construction ou l'avènement d'un rapport de forces, d'un dissensus qui porte sur l'existence du pouvoir, les médiations et les appréhensions du temps qui s'ensuivent. En d'autres termes, tout ce qui a trait à la Cité n'est pas automatiquement politique – et plus largement, tout n'est pas politique (bien que tout puisse le devenir) : la représentation de personnages saisis dans la politique, de situations politiques n'est pas pour autant automatiquement politique (ainsi que le remarque Rancière : « Une même chose – une élection, une grève, une manifestation – peut donner lieu à

politique ou n'y donner aucun lieu⁷ ». Mais la politique n'est pas seulement l'objet d'un conflit. Elle est aussi l'objet de contradictions. La politique est instable. Ce qu'elle veut dire n'est jamais donné. « L'œuvre politique » pourrait être aussi cela : ce qui nous confronte à un certain état de la politique, de sa suffisance, de ses échappées, de ses transformations. L'œuvre politique serait alors le site même d'une discussion politique avec la politique, d'une clarification ponctuelle, provisoire entre des intérêts contraires, complexes. Le théâtre politique viendrait peut-être moins renseigner sur le monde que donner, obliquement, des nouvelles de la politique – de ce qu'elle peut, de ce qu'elle a renoncé à être, de ses nouvelles manifestations, de ses reconfigurations. Tel serait alors ce monde qui se dessine et ouvre à des intrigues réellement vertigineuses.

3

Le troisième point a trait à l'acte ou au « travail politique ». Il est une chose (relativement fréquente et partagée) d'avoir des opinions politiques, il en est une autre de vouloir produire, tracer, dessiner des actes politiques, il en est encore une autre d'avoir une pratique politique. L'acte politique a trait à ce qui porte le beau nom d'éthique – lorsqu'il n'a pas été phagocyté par les bondieuseries laïques ou les expéditions militaires. L'éthique rapportée à l'acte politique est une certaine façon d'organiser son existence en rapport consécutif et réflexif avec ce que l'on pense et ce que l'on défend. Daniel Bensaïd notait : « Dans la mesure où l'éthique ne procède pas directement d'un impératif à sens unique mais s'inscrit dans la réalité conflictuelle des situations concrètes, elle reste en rapport étroit avec la politique. En tant que "devenir monde de la morale" ou "morale appliquée", elle engage la responsabilité chaque fois renouvelée de la décision en situation face à la position intemporelle du principe. Elle prend ainsi le relais d'une morale abstraite trop souvent contredite par la pratique pour ne pas être déconsidérée. La mise en tension de l'éthique et de la politique libère cette dernière du critère exclusivement utilitaire du succès, à l'épreuve d'un monde où les victoires et les défaites se révèlent toujours plus incertaines et provisoires. L'actualité de l'éthique indique

ainsi les limites de la politique et de ses ambitions ». L'acte politique du théâtre politique a trait à cela : une certaine manière pour le sujet qui s'y engage de penser sa pratique à l'horizon de sa pensée, plus ou moins stratégique, et de pratiquer sa pensée à l'horizon de sa pratique, dans un va-et-vient de soi à soi, de soi à l'histoire, de soi à ses choix et à ses décisions. L'œuvre est cela qui porte la trace de cette bagarre pour ne pas démentir de ce qui l'initie.

La pratique politique, elle, est souvent caricaturée sous les auspices d'un militantisme pénitent, assimilé à la perte d'autonomie et de liberté dont tout groupe serait le fossoyeur. Elle se limite alors au travail de « tract », de « collage », de « formation » : bref, à tout l'appareillage d'une pédagogie politique, qui ne s'y résume cependant pas, loin de là – plus complexe et riche, en outre que sa caricature : un tract, cela s'écrit, cela se discute, etc. ; les collectifs ne sont pas inéluctablement voués à répéter la crétinisation et la bouffonnerie démocratique des « partis installés » ou l'effroyable brutalité assujettissante des « partis uniques ». La pratique politique, ce sont aussi des inventions, des expérimentations, des essais, des découvertes⁹, des attentions collectives à ce qui ne se perçoit pas ou peu, une certaine façon d'être happé, inquiet et plein d'appétit, par le présent, par ses indices. C'est aussi une mémoire – de ce qui a été dit, fait, proposé, analysé – tout autant qu'une projection stratégique dans l'avenir. Le théâtre comme acte politique est conséquemment irréductible à la fonction pédagogique – qui, par elle-même pose un nombre considérable de problèmes. Il n'est pas condamné à être une instance prosélyte. Il peut être, comme tout travail politique, cette tentative de donner forme à une ré pulsion, à une colère, à une révolte, à une perspective ; cette façon de médialiser, de transmuter, de créer les représentations nécessaires à l'intelligibilité du présent, à la vision des dangers, à la leçon du passé. La politique est une création – de déclarations, de situations, de médiations, de lieux libres, d'interventions dans la situation.

Le quatrième point a trait à l'analyse de la situation. Il n'est pas question d'en nier la gravité, de se bercer d'heureuses promesses. Simultanément, il n'est pas question d'avaliser la victoire

définitive des vainqueurs de l'heure. Celle-ci est traversée de contradictions. Si elle est porteuse comme la nuée de l'orage, elle est aussi ouverte à ce qui, en de multiples endroits, en bouscule l'évidente violence. Certainement, dès à présent, émerge ce qui pourrait, hypothétiquement, lui être fatal. Cela suppose un regard critique. Peut-être est-ce pour l'œuvre politique une nécessité d'épouser la logique de la dialectique négative qui « a pour caractère de délivrer la dialectique d'une essence affirmative ; de bloquer en quelque sorte le processus selon lequel la négation de la négation produit une nouvelle affirmation, engendrer un positif. À l'inverse de la tradition, la dialectique négative fait de la négativité son séjour, sous forme d'une négation déterminée de ce qui est, de telle sorte que soit ouverte la possibilité de ce qui est différent par soi-même¹⁰ ». L'œuvre politique nait de percevoir que le monde n'est pas semblable à lui-même, que rien n'est identique et que dans ce vacillement d'une identité à elle-même, dans ce flottement, dans ce jeu, dans cet écart, se faufile la possibilité même de rêver et de construire autre chose.

Le cinquième point a trait à un moment de l'histoire, le nôtre. Ce moment où la logique rapace du capital menace l'humanité d'une crise (bien amorcée) écologique, économique, sociale, politique, géopolitique d'une ampleur insoupçonnée est lourd, écrasant, angoissant. Cette logique tend à organiser toute société, ses modes de gouvernement (de ses institutions démocratiques aux vies individuelles), sur le mode entrepreneurial. Tout doit être à chaque instant compétitif et concurrentiel. Un texte de Gilles Deleuze qui voyait loin, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », en 1990, présentait qu'après le temps des « sociétés de souveraineté » (« prélever plutôt qu'organiser la production, décider de la mort plutôt que gérer la vie¹¹ »), après le temps des « sociétés disciplinaires » à partir du XVIII^e siècle, analysées par Foucault (« L'individu ne cesse de passer d'un milieu clos à un autre, chacun ayant ses lois : d'abord la famille, puis l'école [...], puis la caserne [...] puis l'usine, de temps en temps l'hôpital, éventuellement la prison qui est le lieu d'enfermement par excellence¹² »),

vient le temps de la « société de contrôle ». « Il n'y a pas lieu de demander quel est le régime le plus dur, ou le plus tolérable, car c'est en chacun d'eux que s'affrontent les libérations et les asservissements¹³. » Cette logique est celle du néolibéralisme ; Deleuze constate : « L'homme n'est plus l'homme enfermé, mais l'homme endetté¹⁴, « on nous apprend que les entreprises ont une âme, ce qui est bien la nouvelle la plus terrifiante du monde¹⁵ » ; on sait désormais que les âmes doivent fonctionner comme des entreprises, ce qui n'est pas moins terrifiant.

Il est important d'insister : le néolibéralisme institue une « société de contrôle » : « L'usine constituait les individus en corps, pour le double avantage du patronat qui surveillait chaque élément dans la masse, et des syndicats qui mobilisaient une masse de résistance : mais l'entreprise ne cesse d'introduire une rivalité inexpiable comme saine émulation, excellente motivation qui oppose les individus entre eux et traverse chacun, le divisant lui-même¹⁶. »

Pourquoi revenir sur ce texte, au-delà de sa capacité à cerner avec une grande précision ce qui était en train de se mettre en place – depuis, des analyses ont approfondi les caractéristiques et le projet plus global du néolibéralisme ? Parce que le choix de sa désignation importe : « société de contrôle ». Il rend compte de ce qui se joue à l'échelle subjective dans le contrôle, l'évaluation, l'anticipation, la gestion de chacun par tous et de tous par chacun qui scandent désormais, d'une part, la vie sociale, mais aussi la vie tout court. L'individu ne cesse pas d'être « humilié, asservi, abandonné, méprisable... ». Il est aujourd'hui, pour ce faire, appréhendé, inspecté, programmé, contrôlé, évalué, jugé, sélectionné, comportementalo-anticipé, culpabilisé. L'œuvre politique est celle qui, à rebours, ne se soucie pas de construire l'autre, ne le présage pas – si ce n'est dans la certitude de l'égalité de son intelligence et de ses capacités. Anne-Marie Norgeu écrivait à propos de la clinique de la Borde : « Voici une société à laquelle je revendiquerais volontiers d'appartenir. Une société qui exercerait l'art de laisser les gens vivre en paix. Où il s'agirait de leur foutre la paix¹⁷. » Semblablement, dans une société du contrôle, on se plaît à désirer un théâtre comme « La Borde » où il s'agirait – cela ne va pas de soi, c'est toujours une

décision – de « foutre la paix » aux spectateurs. Qu'ils usent comme ils l'entendent des mots et des volumes, des couleurs et des voix, des corps et des sons qui s'y exposent. Qu'il soit fait une place à la possibilité de n'en rien faire, ou d'en faire tout autre chose. Que le spectateur cesse d'être infantilisé au prétexte qu'il ne sait pas parler, pas penser, pas voir, pas écouter, pas prévoir et pas s'organiser. Bref, que la politique soit aussi la découvreuse d'une certaine liberté, de sa capacité à être lâché et à s'en porter bien, de sa capacité à arracher les choses à leur destin, à leur logique, à n'en faire qu'à sa tête, et à ne pas tenir sa place... On peut prendre goût à n'être ni jugé, ni anticipé, ni managé.

Se rencontrent alors deux capacités parallèles : l'une déterminée à discerner ce qui advient, préoccupée à donner forme à ce qui semble échapper et à déformer ce qui est par trop carré – qui n'attend rien de d'elle-même, de ce qu'elle peut élucider à ne pas vouloir faire « la paix avec l'ordre insoutenable des choses¹⁸ » et à refuser ainsi la position confortable du témoin ; l'autre de qui rien n'est attendu, et qui rêve et fabrique le spectacle au gré de ce qu'elle y voit, de ce qu'elle traduit pour elle, de ce qu'elle associe, indifférente à ce qu'on peut bien attendre d'elle et à qui cela donne, peut-être, quelques idées, quelques mots qui sont propres à être parlés dans sa langue et sa nécessité. L'une est chaque fois nécessaire à l'autre. Ces capacités ont besoin d'autres capacités pour être commencées et persévérées... Ce théâtre est théâtre de la capacité en ce qu'il « explore les pouvoirs de tout homme quand il se juge égal à tous les autres et juge tous les autres égaux à lui¹⁹ ». Cette part en trop sur ce qui était compris ruine alors tout calcul, toute comptabilité. Et révèle la vie qui peut encore surgir au cœur d'une mortifère logique de l'équilibre et de la mesure, du contrôle et de la maîtrise.

Deleuze, toujours, concluait : « Beaucoup de jeunes gens réclament étrangement d'être "motivés", ils redemandent des stages et de la formation permanente ; c'est à eux de découvrir ce à quoi on les fait servir, comme leurs aînés ont découvert non sans peine la finalité des disciplines²⁰. » ~~ce qui advient – tout peut être pire, mais il est acquis que cela ne~~

... peut-être tenu à l'enferme chaque sujet dans la petite cage d'acier, qui est lui-même construit. Aussi la question est-elle d'abord et avant tout de savoir comment préparer la voie à une telle sortie, c'est-à-dire comment résister ici et maintenant à la rationalité dominante. La seule voie praticable est de promouvoir dès à présent des formes de subjectivation alternatives au modèle de l'entreprise de soi. On fera valoir que le néosujet s'est formé à partir de conditions qui ont été en grande partie créées par une réorientation radicale de la politique gouvernementale. On pourrait donc être tenté, en se laissant prendre au piège d'une analogie trompeuse, d'attendre d'un changement de politique consécutif à un changement de gouvernement qu'il crée les conditions de la construction de cet autre sujet. Ce serait méconnaître que la réorientation opérée par le néolibéralisme, pour être volontariste, n'a rien eu d'une création *ex nihilo*. Elle a pris appui sur tout un mouvement de l'économie mondiale, ordonné à la nouvelle norme de la concurrence, de sorte que les sujets ont été comme intériorément « pliés » à cette norme par de multiples techniques de pouvoir. C'est oublier de plus qu'on ne sort pas d'une rationalité ou d'un dispositif par un simple changement de politique, pas plus qu'on n'invente une autre manière de gouverner les hommes en changeant de gouvernement. Ce n'est pas à dire que l'indifférence soit de mise à l'égard de tout changement de gouvernement, comme à l'égard de la politique menée par tout nouveau gouvernement. Mais, assurément, cela signifie que l'attitude à adopter en pareille circonstance doit obéir à un unique critère : dans quelle mesure les actes de ce gouvernement favorisent-ils ou, au contraire, entraînent-ils la résistance à la rationalité néolibérale ? Par conséquent, la question du gouvernement en tant qu'institution est ici seconde relativement à la question du gouvernement comme activité engageant un rapport à soi en même temps qu'un rapport aux autres. Or ce double rapport relève précisément de la constitution du sujet, autrement dit des pratiques de subjectivation.

Le comprendre requiert de se déprendre de l'illusion selon laquelle le sujet alternatif pourrait être trouvé d'une façon ou d'une autre comme étant « déjà là », sur le mode d'un donné qu'il s'agirait tout au plus d'activer ou de stimuler. Une première forme de cette illusion, dont le marxisme a vécu par le passé, est celle d'une localisation ontologique du sujet de l'émancipation humaine : il y aurait dans l'être social un lieu donné qui porterait l'oppression à son comble, soit une classe qui serait en même temps une « non-classe », une « classe universelle » qui réaliserait dans ses conditions d'existence la « perte totale de l'homme » et à laquelle il appartiendrait en conséquence d'accomplir la « reconquête totale » de

l'homme¹. Cette illusion est sous-tendue par l'idée d'un *privilege ontologique d'extériorité* en vertu duquel un tel sujet social serait situé dans un « en dehors » radical relativement aux rapports de pouvoir dans lesquels sont toujours pris les acteurs d'une société. On retrouve semblable illusion d'extériorité dans la thèse soutenue par Michael Hardt et Antonio Negri d'une « autonomie ontologique de la multitude »². Certes, ces derniers répètent qu'aucun lieu intérieur à l'espace de l'« Empire » n'échappe à l'investissement du biopouvoir, mais c'est pour assigner à la multitude un lieu ontologique propre qui lui permet de se soustraire, au moins en partie, au contrôle impérial³. La méconnaissance du processus de subjectivation mis en œuvre par le néolibéralisme est telle que Negri va jusqu'à affirmer que les « hommes nouveaux » du communisme sont déjà là, produits qu'il sont par la dynamique même du nouveau « capitalisme cognitif »⁴.

Une autre forme de cette même illusion d'un sujet pré-donné a trouvé une formulation précise dans le renouvellement de la « théorie critique » tenté par Axel Honneth dans son analyse de la « réification »⁵. Dans le chapitre V de son traité, ce dernier entreprend d'analyser le phénomène de l'autoréification. Sous ce terme il faudrait penser une conduite réifiante à l'égard de soi-même qui serait une « sorte de fourvoisement » du rapport de reconnaissance que nous aurions d'emblée avec nous-même. Ce qui est donc en cause n'est rien d'autre que la primauté de ce rapport à soi « au point de vue de l'ontologie sociale »⁶. L'affirmation de cette primauté est au fondement de toute l'analyse : « nous nous sommes toujours déjà reconnus »⁷. Certes il n'est plus question de fonder cette primauté déjà position privilégiée d'une quelconque classe sociale. Mais la question demeure bien de savoir s'il faut supposer préalablement une forme de relation à soi « originaire », normale, qui permettrait de décrire la réification comme une déviation problématique⁸. Se référant à la thématique

- 1 On aura reconnu là la thèse énoncée par Marx au sujet du prolétariat dans la *Contribution à la critique de la philosophie du droit de Hegel* et dans *L'idéologie allemande*.
- 2 M. HARDT et A. NEGRI, *Empire, op. cit.*, et *Multitude*, 10/18, Paris, 2006.
- 3 Pour une critique de cette thèse, voir Pierre Dardot, Christian Laval et El Mouhoub Mouhoub, *Sauver Marx ?*, La Découverte, Paris, 2007.
- 4 « Nous sommes déjà des hommes nouveaux », Entretien de Jean Birnbaum avec A. Negri, *Le Monde*, 13 juillet 2007.
- 5 A. HONNETH, *La Réification. Petit traité de Théorie critique*, Gallimard, Paris, 2007.
- 6 *Ibid.*, p. 93.
- 7 *Ibid.*, p. 105.
- 8 *Ibid.*, p. 94. Cette prétendue « originalité » n'est pas sans rapport avec la présupposition d'une extériorité de la liberté à l'égard des relations de pouvoir contre laquelle s'est construite la notion foucauldienne de gouvernementalité, cf. *supra*, introduction.

heideggerienne de la « préoccupation », A. Honneth renvoie au-delà à la réélaboration par M. Foucault du concept du « souci de soi »¹. C'est méconnaître que pour Heidegger la « préoccupation » n'est en rien l'équivalent d'un rapport originaire de familiarité avec soi-même, mais bien plutôt un mode de dispersion et d'immersion dans le monde qui fait de l'appropriation à soi une tâche assignée au *Dasein*. « Tout d'abord et le plus souvent », pour parler comme Heidegger, avec A. Honneth, ce qui domine, c'est l'oubli de soi et non la reconnaissance de soi. La même remarque vaut plus encore pour M. Foucault. Le tome 3 de *l'Histoire de la sexualité*, intitulé *Le Souci de soi* (1984), aussi bien que le cours du Collège de France consacré à *L'Herméneutique du sujet* (1981-1982) insistent sur un même point : le souci de soi relève non d'un rapport primordial à soi mais d'une véritable *tekhnè*, la *tekhnh tou biou* (l'« art de la vie »), laquelle fait du « soi » le terme de toute une ascèse (*askêsis*).

C'est dire à quel point il nous faut assimiler à notre manière la grande leçon du néolibéralisme : le *sujet est toujours à construire*. Toute la question est alors de savoir comment articuler la subjectivation à la résistance au pouvoir. Or cette question est précisément au centre de toute la pensée de M. Foucault. Mais, comme l'a montré récemment Jeffrey T. Nealon, une partie de la littérature secondaire nord-américaine a mis au contraire l'accent sur la coupure qui existerait entre les recherches sur le pouvoir et celles de la dernière période qui portent sur l'histoire de la subjectivité². Selon ce « Foucault consensus », comme le baptise plaisamment J. T. Nealon, les impasses successives du néostructuralisme des débuts et de l'analyse totalisante du pouvoir panoptique auraient conduit le « dernier Foucault » à délaïsser la question du pouvoir pour s'intéresser exclusivement à l'invention esthétique d'un style d'existence dépourvu de toute dimension politique. Plus encore, à suivre cette lecture dépolitisante de Foucault, cette esthétisation de l'éthique aurait anticipé la mutation néolibérale en faisant précisément de l'invention de soi une nouvelle norme. En réalité, loin de s'ignorer, les questions du pouvoir et du sujet ont toujours été étroitement articulées jusque dans les derniers travaux sur les modes de subjectivation. S'il est un concept qui a joué à cet égard un rôle décisif, c'est celui de « contre-conduite » tel qu'il est élaboré dans la Leçon du 1^{er} mars 1978³. Ce

1 *Ibid.*, p. 101-102, ainsi que la note 17 p. 136.

2 J. T. NEALON, *Foucault beyond Foucault. Power and its Intensifications since 1984*, Stanford University Press, Stanford California, 2008.

3 M. FOUCAULT, *Sécurité, territoire, population*, op. cit., p. 195-232 (sur l'étape essentielle qu'a constituée ce concept, cf. note 5, p. 221).

cours porte en grande partie sur la crise du pastorat. Il s'agit de cerner la spécificité des « révoltes » ou des « résistances de conduite » qui sont comme le corrélat du mode de pouvoir pastoral : si de telles résistances sont dites « de conduite », c'est qu'elles sont des résistances au pouvoir *en tant que conduite* et que, comme telles, elles sont elles-mêmes des *formes de conduite* opposées à ce « pouvoir-conduite ». Le terme de « conduite » admet en effet deux sens, celui d'une activité consistant à conduire les autres, ou « conduction », et celui qui renvoie à la manière dont on se conduit soi-même sous l'effet de cette activité de conduction¹. L'idée de « contre-conduite » présente donc l'avantage de signifier strictement une « lutte contre les procédés mis en œuvre pour conduire les autres », à la différence du terme d'« inconduite » qui ne se réfère qu'au sens passif du mot². Par la contre-conduite, on cherche tout autant à échapper à la conduite des autres qu'à définir pour soi-même la manière de se conduire à l'égard des autres.

Quel intérêt peut bien présenter cette remarque pour une réflexion sur la résistance à la gouvernementalité néolibérale ? On dira que ce concept est introduit dans le cadre d'une analyse du pastorat et non de la gouvernementalité. Précisément, la gouvernementalité, du moins dans sa forme spécifiquement néolibérale, fait de la conduite des autres *par* leur conduite envers eux-mêmes sa véritable fin. Le propre de cette conduite envers soi-même, se conduire comme entreprise de soi, est d'induire immédiatement et directement une certaine conduite vis-à-vis des autres, celle de la concurrence à l'égard des autres regardés comme autant d'entreprises de soi. La conséquence en est que la contre-conduite comme forme de résistance à cette gouvernementalité doit correspondre à une conduite qui soit indissociablement une conduite envers soi-même et une conduite envers les autres. On ne saurait lutter contre un mode de conduction aussi indirect par un appel à la révolte contre une autorité supposée s'exercer par une contrainte extérieure aux individus. Si « la politique n'est rien de plus, rien de moins que ce qui naît avec la résistance à la gouvernementalité, le premier soulèvement, le premier affrontement³ », alors cela veut dire qu'*éthique et politique sont absolument inséparables*.

À la subjectivation s'oppose strictement que constitue l'altérité de soi. Il faut opposer une subjectivation par les autres à une conduction à la gouvernementalité néolibérale comme manière spécifique de conduction.

1 *Ibid.*, p. 196-197.

2 *Ibid.*, p. 205.

3 *Ibid.*, note 5, p. 221.

~~Cependant, il sera peut-être plus facile pour commencer d'aborder le clin de l'affect par le biais de la figure humaine, et il est évident que ce que nous avons dit de la marchandisation des objets chez Warhol est tout aussi valable pour ses sujets humains : des stars - comme Marilyn Monroe - sont elles-mêmes marchandisées et transformées en leur propre image. Ici aussi, un retour un peu brutal à l'ancienne période du haut modernisme offre en raccourci une spectaculaire parabole de cette transformation. Là où la peinture d'Edward Munch, constituée bien sûr l'expression canonique des grandes thématiques modernistes : l'aliénation, l'anomie, la solitude, la fragmentation sociale, et l'isolement, embleme quasiment programmatique de ce que l'on a appelé l'ère de l'angoisse. Nous le considérons ici comme une incarnation non pas simplement de l'expression de ce type d'affects mais aussi, et peut-être plus encore, de la quasi-déconstruction de l'esthétique de l'expression en tant que telle, qui semble avoir largement dominé ce que nous appelons le haut modernisme mais paraît avoir disparu dans l'univers postmoderne - pour des raisons aussi bien pratiques que théoriques. Le concept même d'expression pré suppose en effet une séparation au sein du sujet, et corrélativement, toute une métaphysique de l'intérieur et de l'extérieur, de la souffrance muette au sein la monade et du moment où, de façon souvent cathartique, cette « émotion » est alors projetée vers l'extérieur et extériorisée comme geste ou cri, comme communication désoignée et dramatisée extérieurement du sentiment interne.~~

Il est peut-être maintenant temps de dire un mot de la théorie contemporaine qui s'est vue, entre autres choses, confiée la mission de critiquer et discréditer ce modèle herméneutique de l'intérieur et de l'extérieur et de stigmatiser de tels modèles comme idéologiques et métaphysiques. Mais j'avancerais que ce qu'on appelle aujourd'hui théorie contemporaine - ou, mieux encore, discours théorique - constitue aussi, très précisément, un phénomène postmoderniste. Il serait par conséquent incohérent de défendre la vérité de ses aperçus théoriques dans une situation où le concept même de "vérité" est un élément du bagage métaphysique que le poststructuralisme cherche à abandonner. Ce que nous pouvons au

moins avancer, c'est que la critique poststructuraliste de l'herméneutique, de ce que je qualifierai sous peu de modèle de la profondeur, nous est utile à titre de symptôme fort significatif de la culture postmoderniste qui constitue précisément notre sujet.

Nous pouvons dire, un peu rapidement, qu'à côté du modèle herméneutique de l'intérieur et de l'extérieur que développe la peinture de Munch, au moins quatre autres modèles fondamentaux de la profondeur ont été, d'une façon générale, répudiés par la théorie contemporaine :

(1) le modèle dialectique de l'essence et de l'apparence (avec toute une gamme de concepts liés à l'idéologie ou la fausse conscience qui tend à l'accompagner);

(2) le modèle freudien du latent et du manifeste, ou du refoulement (qui est bien sûr la cible de *La Volonté de savoir* (*L'histoire de la sexualité*), le pamphlet programmatique et symptomatique de Michel Foucault);

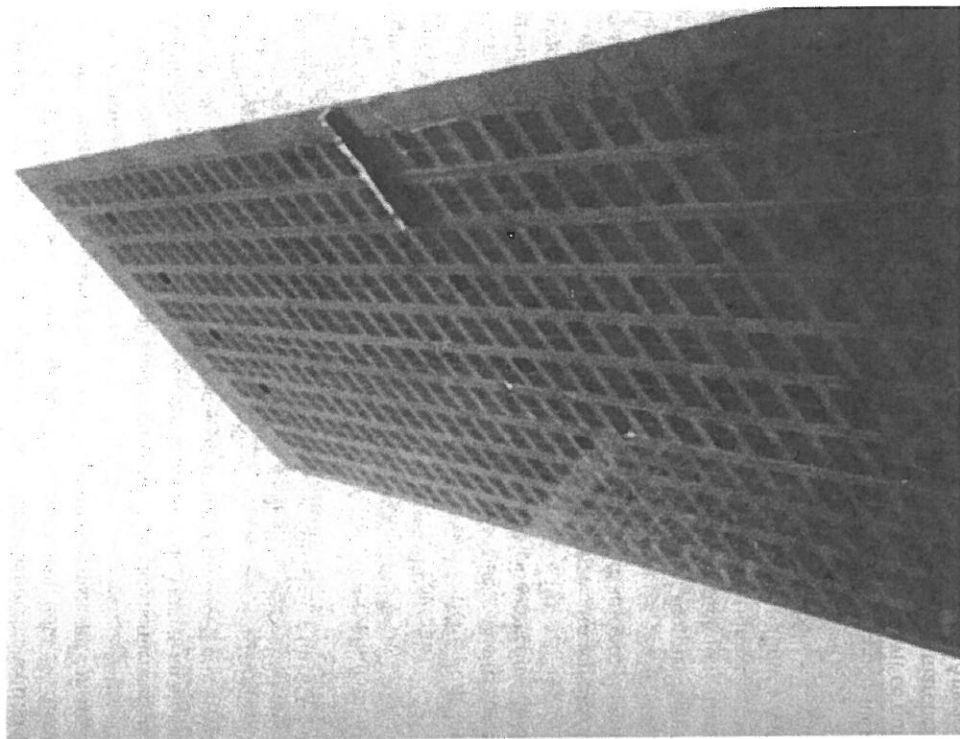
(3) le modèle existentiel d'authenticité et d'inauthenticité dont les thématiques héroïques ou tragiques sont intimement liées à cette autre grande opposition entre aliénation et désaliénation, également victime de la période post-structurale ou postmoderne;

et (4), plus récemment, la grande opposition sémiotique entre signifiant et signifié, qui fut rapidement désarticulée et déconstruite au cours de son bref âge d'or dans les années soixante et soixante-dix.

Ces modèles de la profondeur sont en grande partie remplacés par une conception des pratiques, des discours et du jeu textuel dont nous examinerons plus loin les nouvelles structures syntagmatiques : je me contenterai pour le moment de faire observer qu'ici aussi, la profondeur est remplacée par la surface, ou de multiples surfaces (ce qu'on appelle souvent intertextualité n'est plus, dans ce sens, une question de profondeur).

Cette absence de profondeur n'est pas non plus purement métaphorique : peut en faire l'expérience physique et « littérale » quiconque gravit ce qui était le Bunker Hill de Raymond Chandler à partir des grands marchés Chicanos sur Broadway et la Quatrième Rue dans le centre de Los Angeles et se retrouve tout à coup face à l'immense façade autoportée du Wells Fargo

FREDRIC JAMESON, LE POSTMODERNISME



Skidmore, Owings & Merrill LLP, Wells Fargo Courthouse, Los Angeles, 1983

Court (Skidmore, Owings et Merrill) – une surface qu'aucun volume ne semble soutenir, et dont le volume putatif (rectangulaire? trapézoïdal?) est totalement indéterminable par le seul regard. Ce grand voile de fenêtres dont la bi-dimensionnalité défie la gravité transforme un instant la terre ferme sur laquelle nous nous tenons en contenus de stéréopticon, formes plates se profilant ici et là autour de nous. L'effet visuel est le même de tous les côtés: aussi prophétique que le grand monolithe de *2001* de Stanley Kubrick qui défie ceux qui le regardent comme une destinée énigmatique, un appel à une mutation dans l'évolution. Si ce nouveau centre-ville multinational a effectivement fait disparaître l'ancien tissu urbain dégradé dont il a violemment pris la place, ne peut-on dire quelque chose de semblable de la façon dont cette étrange et nouvelle surface, par son côté péremptoire, rend d'une certaine manière archaïques et vains nos anciens systèmes de perception de la ville, sans toutefois en proposer d'autres à leur place?

Revenons maintenant une dernière fois au tableau de Munch: il semble évident que *Le Cri* met, subtilement mais minutieusement, hors circuit sa propre esthétique de l'expression tout en y restant emprisonné. Son contenu gestuel met d'ores et déjà en évidence son propre échec dans la mesure où le monde de la sonorité, le cri, la vibration brute de la gorge humaine, est incompatible avec son médium (ce que souligne, dans l'œuvre, l'absence d'oreille de l'homoncule). Pourtant le cri absent revient, pour ainsi dire, dans une dialectique de boucles et de spirales, décrivant des cercles toujours plus serrés autour de cette expérience encore plus absente de l'atroce solitude et de l'angoisse que le cri lui-même cherchait à « exprimer ». Ces boucles viennent s'inscrire sur la surface peinte sous forme de grands cercles concentriques où la vibration sonore devient finalement visible, comme sur la surface d'un plan d'eau, dans une régression à l'infini qui se déploie depuis le souffrant jusqu'à constituer la véritable géographie d'un univers où la douleur parle et vibre maintenant à travers la matière du soleil couchant et du paysage. Le monde visible devient alors le mur de la monade sur lequel ce « cri à travers la nature » (selon les mots de Munch?) est enregistré et transcrit: on pense à ce personnage de Lautréamont qui, ayant grandi enfermé dans une

dans quelle mesure la conception haut moderniste d'un *style* unique, avec ses idéaux collectifs d'avantgarde ou d'avant-gardisme, résiste ou disparaît avec l'ancienne notion (ou expérience) du sujet dit centré.

Ici encore, la peinture de Munch se présente comme une réflexion complexe sur cette situation compliquée: elle nous montre que l'expression nécessite la catégorie de la monade individuelle, mais elle nous montre aussi le lourd tribut à payer pour cette condition préalable, dramatisant le malheureux paradoxe qui veut que lorsque vous faites de votre subjectivité individuelle un domaine auto-suffisant, un monde clos, vous vous fermez à tout le reste et vous condamnez à la solitude gratuite de la monade, enterré vivant et voué à une prison sans issues.

Le postmodernisme marque sans doute la fin de ce dilemme et le remplace par un nouveau. La fin du moi bourgeois, ou monade, entraîne certainement avec elle la fin des psychopathologies de ce moi — ce que j'ai appelé le déclin de l'affect. Mais il signifie aussi la fin de beaucoup plus — par exemple, la fin du style, au sens de l'unique et du personnel, la fin du coup de pinceau caractéristique et distinctif (comme le symbolise l'émergence du primat de la reproduction mécanique). Quant à l'expression et aux sentiments, ou émotions, la libération par rapport à l'ancienne *anomie* du sujet centré dans la société contemporaine peut également signifier non seulement une libération par rapport à l'angoisse mais aussi une libération par rapport aux sentiments de toutes sortes, puisqu'il n'existe plus de moi présent pour produire le sentiment. Ce qui ne veut pas dire que les produits culturels de l'ère postmoderne sont totalement dépourvus de sentiments, mais plutôt que ces sentiments — qu'il serait peut-être mieux et plus précis d'appeler « intensités », suivant J.F. Lyotard — flottent désormais, libres d'attache et impersonnels, et tendent à se voir dominés par un genre partiellement d'euphorie, question sur laquelle nous reviendrons par la suite.

Toutefois, dans le contexte plus restreint de la critique littéraire, le déclin de l'affect pourrait bien apparaître également comme le déclin des grandes thématiques modernistes du temps et de la temporalité, des mystères élégiaques de la durée et de la mémoire (à comprendre comme une catégorie

membrane scellée et silencieuse, la déchira de son cri en prenant conscience de la monstrosité de la divinité, rejoignant par là même le monde du son et de la souffrance.

Tout cela nous amène à une hypothèse historique plus générale, à savoir, que des concepts tels que l'angoisse et l'aliénation (et les expériences auxquelles ils correspondent comme dans *Le Cri*) n'ont plus de pertinence dans le monde du postmoderne. Les grandes figures de Warhol (Marylin et Edie Sedgwick), les cas célèbres de *burnout* et d'autodestruction de la fin des années soixante et les grandes expériences dominantes de la drogue et de la schizophrénie semblent n'avoir plus grand chose en commun ni avec les hystériques et les névrotiques de l'époque de Freud ni avec ces expériences canoniques d'isolement radical et de solitude, d'anomie, de révolte privée, de folie à la Van Gogh, qui dominèrent la période du haut modernisme. On peut caractériser ce déplacement dans la dynamique de la pathologie culturelle comme le remplacement de l'aliénation du sujet par sa fragmentation.

Inévitablement, ces termes rappellent l'un des thèmes les plus à la mode dans la théorie contemporaine, celui de la « mort » du sujet lui-même — la fin de la monade autonome bourgeoise, du moi, de l'individu — et l'insistance corrélatrice, que ce soit à titre de nouvel idéal moral ou à titre de description empirique, sur le *décentrement* de ce sujet ou de ce psychisme auparavant centré. Parmi les deux formulations possibles de cette notion — la formulation historiciste, selon laquelle le sujet centré, qui existait autrefois dans la période du capitalisme classique et de la famille nucléaire, s'est aujourd'hui dissout dans le monde de la bureaucratie organisationnelle; et la position poststructuraliste plus radicale selon laquelle, pour commencer, un tel sujet n'a jamais existé et constitue une sorte de mirage idéologique — j'inclinerai pour ma part nettement pour la première, la seconde devant de toute façon prendre en compte quelque chose de l'ordre d'une « réalité de l'apparence »).

Nous devons toutefois ajouter que le problème de l'expression est lui-même intimement lié à une conception du sujet en tant que contenant de type monadique, au sein duquel les choses ressenties sont ensuite exprimées par une projection vers l'extérieur. Mais il nous faut maintenant déterminer









TRIBUNE N°2

Michèle Rosellini, *La belle croyance que voilà !*

Vendredi 20 septembre 2013

(extraits)

Au début de l'acte III, Sganarelle déguisé en médecin, trouve le courage d'interroger son maître sur ses croyances : « mais encore faut-il croire quelque chose dans le monde, qu'est-ce donc que vous croyez ? ». Ce qui lui attire la réplique fameuse : « je crois que deux et deux font quatre ». Réponse de rationaliste, ou, du point de vue de Sganarelle, d'« esprit fort », synonyme péjoratif de libertin. Il a dès le début classé Don Juan parmi les libertins, auxquels les dévots et les prédicateurs du temps prédisent la damnation : « Ma foi, Monsieur, j'ai toujours ouï dire que c'est une méchante raillerie que de se railler du Ciel, et que les libertins ne font jamais une bonne fin » (I, 2)

Préjugé d'un homme du peuple ou stigmatisation d'un type sur la scène de la comédie ? À quoi renvoie dans le contexte idéologique de l'époque et dans le système dramatique de Molière ce nom de « libertin » ? En tirant ce fil, nous comprendrons peut-être comment Molière, en reprenant le sujet rebattu de Dom Juan a fondé un véritable mythe littéraire qui nous fascine aujourd'hui encore.

Qu'est-ce qu'un libertin ? Quel genre de libertin est Don Juan ? D'abord un peu d'histoire, et d'histoire des mots.

Libertin, libertinage : des mots du XVII^e siècle

Les romans dits « libertins » du XVIII^e siècle ont effacé la signification originelle du mot. Au XVIII^e siècle en effet le libertinage est devenu une affaire de mœurs sexuelles. Les figures de Valmont, le héros des *Liaisons dangereuses* de Laclos, ou de Dolmancé, celui de *La Philosophie dans le boudoir* de Sade, imprègnent désormais notre imaginaire. Mais quand il apparaît au début du XVII^e siècle, sous la plume notamment du Père jésuite Garasse, il désigne l'impie, celui qui « se raille du Ciel ». Certes, cette « raillerie » n'est pas gratuite, mais intéressée : le libertin nie l'existence de Dieu pour pouvoir se livrer sans limites à la « débauche ». Ce qu'on nomme ainsi à l'époque renvoie à tout un ensemble de plaisirs pratiqués avec excès, le premier d'entre eux étant le boire et le manger

Pour Garasse, les libertins sont de faux athées et de vrais hypocrites, qui se convertissent au dernier moment, soit par peur de l'enfer, auquel au fond ils n'ont jamais cessé de croire, soit par lâcheté sociale. Le Père Mersenne abonde en ce sens quand il explique que ces prétendus athées ne renient Dieu que dans l'intérêt de leurs plaisirs. Tant il est difficile à l'époque de penser l'athéisme possible. Dom Juan joue ironiquement avec ce *topos* quand il suggère à Sganarelle qu'il faut « songer à s'amender » en remettant ce projet à vingt ou trente ans « de cette vie-là » (IV, 7, v. cit.)

Don Juan : libertin « flamboyant »

Molière a certainement en tête ce libertin du début du siècle, grand seigneur provocateur, quand il crée son Dom Juan. Ce type de libertin n'a plus cours, car après le procès de Théophile, sa condamnation au bûcher par contumace, puis son bannissement du royaume, le libertinage a pris d'autres formes, plus dissimulées pour ce qui est de la liberté des mœurs mais aussi plus philosophiques. Molière est ainsi proche d'un groupe d'écrivains disciples du philosophe Gassendi qui s'emploie à

réhabiliter l'épicurisme : l'histoire littéraire du XX^e siècle les a appelés « libertins érudits » par référence au sérieux philosophique de leur démarche (les plus connus d'entre eux sont Cyrano de Bergerac et La Mothe Le Vayer). Le libertin « flamboyant » du début du siècle est devenu un type littéraire, que certains grands seigneurs protégés par leur proximité avec la cour se plaisent à incarner (par ex. le duc de Roquelaure, qu'on a pu donner comme clé à *Dom Juan*), mais avec une certaine distance ironique. Une anecdote significative circule au sujet du poète Des Barreaux qui fut l'ami intime (et peut-être l'amant) de Théophile. S'arrêtant un vendredi saint dans une auberge, il exige qu'on lui prépare une omelette au lard. Au moment où il s'attable retentit un terrible coup de tonnerre ; il jette alors l'omelette par la fenêtre en s'exclamant : « que de bruit pour une omelette ! » Forfanterie ou prudence ? Les interprétations s'opposent selon le camp de l'interprète. On retrouve cette ambivalence dans les provocations de Dom Juan, ce qui fait soutenir à certains critiques (Antony McKenna) qu'il est un « faux libertin » comme Tartuffe est un « faux dévot », un libertin de pacotille, ostentatoire et vaniteux, mais dépourvu du courage de l'athée et des vertus du gentilhomme. De fait Molière met sur scène un libertin de transition, qui est à la fois l'impie stigmatisé par les prédicateurs du XVII^e siècle et le séducteur qu'il deviendra au XVIII^e.

Un trait nouveau : le séducteur

Dom Juan est impie en pratique avant de théoriser sa position : sa pratique du mariage à répétition (« un époux à toutes mains ») est un sacrilège, le mariage étant un sacrement pour l'Eglise. Il se joue ainsi, comme le souligne Sganarelle, d'un « mystère sacré », et sème le désordre dans les familles en bafouant par ailleurs le contrat d'alliance qu'est le mariage pour la loi civile. Il est ainsi coupable d'une double transgression, sociale et religieuse, encore aggravée dans le cas d'Elvire puisqu'il l'a « arrachée à la clôture d'un couvent ». Dans sa réplique finale Sganarelle énumère les victimes de la conduite sacrilège et transgressive de son maître : « Ciel offensé, lois violées, filles séduites, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout... ».

En affirmant sa liberté de suivre son désir, il se met délibérément hors la loi. La construction de l'intrigue le manifeste : alors que les comédies de Molière débute ordinairement par un projet de mariage entre deux jeunes gens contrarié par quelque lubie du père et s'achèvent sur le mariage obtenu par ruse, celle-ci présente à son exposition un nouveau marié en fuite, qui tente d'enlever une jeune épouse, qui promet en chemin à deux paysannes de les épouser, qui outrage le tombeau d'un père qu'il a tué pour enlever sa fille, avant d'être rattrapé par les frères vengeur de leur sœur abandonnée, puis entraîné en enfer par la statue du père outragé et assassiné. Bref cette fuite endiablée sur les chemins a pour mobile unique le mariage. Et Dom Juan, qui se rêve en conquérant, en nouvel Alexandre de la conquête amoureuse (« comme Alexandre je souhaiterais qu'il y eût d'autres mondes pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses », I, 2), se comporte de fait comme un fuyard traqué : autre trait dévalorisant du personnage.

L'obsession amoureuse est néanmoins un trait nouveau du personnage du libertin, qui de notre point de vue l'apparente aux libertins du XVIII^e siècle, héros des romans de Crébillon, de Laclous, de Sade. Chez lui, comme chez eux, la recherche du plaisir érotique s'autonomise et devient exclusive des autres formes de sensualité. Il goûte la séduction comme un art stratégique, une source renouvelée d'excitation, davantage « pour la chasse que pour la prise », pourrait-on dire en pastichant Montaigne, car la possession de l'objet désiré éteint aussitôt le désir : « on goûte une douceur extrême à réduire, par cent hommages, le cœur d'une jeune beauté, à voir de jour en jour les petits progrès qu'on fait, à combattre par des transports, par des larmes et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes, à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose, à vaincre les scrupules dont elle se fait un honneur, et à la mener doucement où nous avons envie de la faire venir ; mais lorsque l'on est maître une fois, il n'y a plus rien à dire ni rien à souhaiter, tout le beau de la passion est fini... », (I, 2) : voilà bien un programme à la Valmont ! Mais nous ne verrons pas Dom Juan l'appliquer sur scène, où, en fait de séduction, il se borne à attaquer deux paysannes subjuguées par sa prestance en leur promettant d'emblée – argument imparable – le mariage. Toutes ces incohérences nous invitent à nous demander ce qu'a vraiment voulu faire Molière en s'emparant de ce personnage et de l'intrigue qui lui est associée.

Qu'a voulu faire Molière avec le personnage de Don Juan grand seigneur libertin ?

Le contexte professionnel de l'année 1665

Au début de la saison théâtrale 1665, la troupe de Molière, qui a dû renoncer à représenter *Tartuffe* définitivement interdit, rencontre de sérieuses difficultés. La reprise d'anciennes farces et comédies de Molière, puis de la *Thébaïde* de Racine créée l'année précédente sur la scène du Palais-Royal sont des échecs. Aussi le soulagement est-il grand quand la création du *Festin de pierre*, le 15 février, fait augmenter les recettes dans des proportions inespérées. C'est la période du carnaval, la troupe n'a pas lésiné sur les décors et les machines, et le public se presse essentiellement pour admirer le grand spectacle de la statue parlante et mouvante, et de la chute des flammes infernales du haut des cintres. Le gazetier Loret le souligne : « Les changements de théâtre/ Dont le bourgeois est idolâtre/ Selon le discours qu'on m'en fait/ Feront un surprenant effet. » Molière a eu du flair en reprenant un sujet à la mode.

La réponse aux dévots censeurs du Tartuffe

En effet, en cette année 1665, Molière est engagé dans la tourmente de la querelle du *Tartuffe*. Ses ennemis, dont l'archevêque de Paris et le président du Parlement, Lamoignon, ont obtenu l'interdiction de sa pièce. Il a adressé au roi un placet où il se défend d'avoir voulu railler la religion à travers son personnage de « faux dévot » hypocrite et imposteur, mais ce placet est resté sans réponse. S'il lance à ce moment-là une nouvelle comédie, ce ne peut être, raisonnablement, que pour renforcer sa défense et apaiser l'hostilité du parti dévot. Le sujet du *Festin de pierre* y est propice puisqu'il montre un impie frappé par le ciel qu'il a cru pouvoir braver impunément. En outre, en introduisant au dernier acte le motif de l'hypocrisie, que Dom Juan entend prendre comme masque honnête de son libertinage (« Je ne quitterai point mes douces habitudes, mais j'aurai soin de me cacher, et me divertirai à petit bruit », V, 2), il rappelle le sujet de *Tartuffe* et marque nettement sa désapprobation envers ce « vice à la mode ». Quelle meilleure preuve pouvait-il donner de sa piété et de sa loyauté ? Or la pièce est reçue tout au contraire comme une nouvelle provocation.

Alerté sans doute sur la cabale qui monte contre lui, Molière supprime la scène du pauvre à la 3^e représentation, et renonce à reprendre la pièce après la trêve de Pâques. Pourtant les accusations d'impiété se multiplient, un sonnet profère des menaces de mort, souhaitant « Qu'un vautour jour et nuit déchirât ses entrailles/ Pour montrer aux impies à se moquer de Dieu ». Mi-mai paraît un pamphlet signé d'un certain « sieur de Rochemont », non identifié, sous le titre anodin des *Observations sur une comédie de Molière intitulée Le Festin de pierre*.

Molière accusé d'athéisme

L'auteur détaille les passages et les dispositifs de la pièce qui raillent la religion sous prétexte de la défendre. Il souligne en particulier la valorisation du héros athée, grand seigneur et beau parleur, et l'ironie qui consiste à confier à un imbécile superstitieux (Sganarelle) le soin de démontrer les vérités de la foi. Malgré ses dénégations (« on n'en veut pas à sa personne, mais à son athée »), il dénonce Molière lui-même comme un athée, et un athée hypocrite qui se dissimule derrière un personnage apparemment stigmatisé, en fait héroïsé. La vignette satirique qui circule anonymement dans la même période, et que nous avons reproduite dans le « petit journal » (voir affiche), illustre bien cette accusation : Molière y est représenté en saint Jean-Baptiste, tenant de la main droite la houlette du saint pasteur, et présentant de la gauche un exemplaire du *Dom Juan* ; c'est l'athée déguisé en saint, le diable en bon pasteur ou le serpent dans la bergerie...

Qui faut-il incriminer de cette nouvelle flambée d'hostilité ? Les circonstances défavorables, la mauvaise foi des adversaires de Molière, sa propre maladresse et naïveté ? ou au contraire son double jeu, sa tendance à mettre de l'huile sur le feu pour affirmer sa position et réjouir son public ? Revenons au texte de la pièce pour en saisir la complexité et comprendre les interprétations contradictoires qu'il a suscitées.

Qu'est ce qu'en fait la mise en théâtre, la dynamique de la grande comédie ?

Les avatars du texte de Dom Juan

L'avertissement est entendu : Molière ne reprendra pas sa pièce et ne la fera pas imprimer. Après sa mort (1673), sa veuve, Armande Béjart, confie à Thomas Corneille le soin d'en donner en vers une version édulcorée. Elle prend alors le titre de *Dom Juan* et figura sous cette forme au répertoire de la Comédie française au moins jusqu'en 1941 (Michel Leiris témoigne dans ses mémoires l'avoir vue à cette date dans cette version). Quand la vraie version paraît en 1682 dans les *Œuvres* posthumes de Molière, par les soins du régisseur de la troupe La Grange, le texte en est immédiatement censuré. Si nous disposons d'un texte non censuré, c'est qu'une copie clandestine (probablement manuscrite) est parvenue à Amsterdam où elle a été imprimée en 1683. La comparaison des deux versions, non censurée et censurée, nous éclaire sur ce qui a pu paraître provocateur dans la pièce.

Les enseignements de la censure

Première observation paradoxale : le mot « libertin » est partout effacé, alors même qu'il est une insulte dans la bouche de Sganarelle.

Autre constat, difficile à relier au premier : la réplique finale de Sganarelle est supprimée. Thomas Corneille l'avait corrigée en un avertissement moral à l'adresse des spectateur : « Il est englouty, je cours me rendre Hermite, / L'exemple est étonnant pour tous les Scélérats/ Malheur à qui le voit, & n'en profite pas. » On saisit la portée de la réécriture : il s'agit de souligner la

valeur exemplaire du châtement, alors que, dans la version de Molière, elle était escamotée par les préoccupations terre-à-terre du valet déplorant la perte de ses gages : « tout le monde est content, il n'y a que moi seul de malheureux, mes gages, mes gages, mes gages ! » Finalement, que restait-il de la fin du libertin ? L'image d'un individu courageux qui acceptait le défi d'une puissance qui le dépassait, tout en refusant d'en reconnaître le caractère surnaturel. La figure de l'athée justement puni par la damnation éternelle s'imposait, certes, spectaculairement par les flammes tombant sur la scène, mais on pouvait aussi voir là la fin obligée à laquelle Molière se soumettait avec panache, en refusant de la faire commenter par le témoin resté en scène.

A partir de là, on peut comprendre rétrospectivement que le mot même de *libertin* ait inquiété les censeurs : n'était-ce pas rendre attrayant le type du libertin que de le faire incarner par un personnage qui risquait de fasciner le public plutôt que de l'indigner ?

Or le dialogue le dote d'un panache certain, qui lui donne presque systématiquement le beau rôle, même quand il abuse de ses privilèges de grand seigneur et d'habile orateur. D'où la suppression systématique de la scène du pauvre, dont la réplique finale « Va, va, je te le donne pour l'amour de l'humanité » anticipe la valeur que les philosophes des Lumières accorderont à la « philanthropie », dans un monde pensé hors de toute transcendance.

Face à lui, Sganarelle joue un rôle ambigu :

- d'une part il dénonce avec pertinence chez son maître les caprices et la cruauté du grand seigneur, insensible aux souffrances qu'il inflige à ceux qu'il peut dominer ;

- mais il ridiculise sa foi chrétienne en prétendant convertir l'impie ; dans la longue scène de dispute qui ouvre l'acte III, il laisse paraître que sa religion n'est que superstition en défendant l'existence du « Moine bourru » avec plus de véhémence que celle de Dieu (« car il n'y a rien de plus vrai que le Moine bourru ; et je me ferai pendre pour celui-là ») ; et ensuite s'égaré dans sa tentative de démonstration de l'origine divine du monde ordonné ; la pesanteur de la matière ruine son exaltation, ce que Dom Juan souligne ironiquement : « ton raisonnement a le nez cassé ».

Nous saisissons par là l'ambivalence constitutive du personnage de théâtre, qui tient à ce qu'il se constitue dans et par le dialogue. Nulle vérité hors de ce dispositif, nulle possibilité de jugement ou de commentaire surplombant, ni de la part de l'auteur, ni de la part du spectateur. On n'échappe pas à la dualité des points de vue, et au partage de la vérité, de la satire, de la sagesse même.

Une « vérité » théâtrale ambiguë

L'historien du libertinage, Claude Reichler, remarque avec subtilité, que Dom Juan se comporte à répétition comme un faux monnayeur. Il « paie » de la fausse monnaie des mots tous ceux qui viennent successivement lui demander des comptes : son épouse abandonnée, Monsieur Dimanche son créancier, son père irrité de sa conduite. Il falsifie le langage en le vidant de son lien aux choses, en le réduisant au cliquetis des mots désirables à l'interlocuteur. Le cynisme de la réponse aux paysannes rivales fournit l'exemple extrême de cette technique : « tous les discours n'avancent point les choses, il faut faire et non pas dire, et les effets décideront mieux que les paroles » (II, 4). Sur le plan moral, il indigné, mais la dynamique de la comédie lui donne raison : les rieurs sont de son côté, quitte à rire jaune. Sa virtuosité verbale réjouit.

En dépit de son système bien rodé (car de fait, il se conduit en hypocrite depuis le début, même s'il ne fait qu'au dernier acte la théorie de sa conduite), Dom Juan est capable d'étonner en lui

échappant. Dom Louis lui reproche de déroger aux vertus du gentilhomme, pourtant il vient à l'acte précédent de montrer son courage et sa loyauté en sauvant le frère d'Elvire d'un guet-apens et en s'offrant à le rencontrer en duel : il s'est ainsi montré à la hauteur du code d'honneur de sa classe.

Sa revendication de liberté sexuelle comporte la même ambivalence : elle est une forme exacerbée d'égoïsme et d'indifférence à l'autre, dont témoignent les reproches d'Elvire (I, 3), et que manifeste le piège grossier tendu aux paysannes ; mais elle relève d'une forme d'esthétique de l'existence, s'exprime dans un lyrisme convaincant, qui mettent Dom Juan du côté du mouvement et de la vie, contre le carcan de l'ordre social. Comme l'écrit Foucault dans l'extrait proposé, il inaugure le régime du libertinage, forme inventive du désir, avant que le « dispositif de sexualité » ne vienne observer et classifier le désir en multiples perversions.

Dans sa confrontation avec le surnaturel, il choisit sans faillir le camp de l'humain confiant dans la raison. S'il ne peut nier le déplacement de la statue, il refuse jusqu'au bout d'y croire comme à un phénomène surnaturel : « laissons cela, c'est une bagatelle, et nous pouvons avoir été trompés par un faux jour, ou surpris de quelque vapeur qui nous ait troublé la vue » (IV, 1). L'hypothèse de l'illusion des sens place Dom Juan du côté des incrédules rationnels, dans une démarche que ne renieraient pas les libertins érudits qui se défient, avec Lucrèce, des simulacres. Il se conduit en héros du rationalisme contre l'obscurantisme que représente Sganarelle. Certes, il est finalement saisi dans son corps même par la présence du surnaturel (« un feu invisible me brûle... »). Mais c'est là le dénouement attendu. En réalisant le grand spectacle de la damnation que le public attend, Molière ne manifeste-t-il pas qu'il se dessaisit de l'intrigue dans la mesure où elle lui est prescrite par la tradition ? C'est du moins ce qu'il semble indiquer en laissant au valet la conclusion toute matérialiste de l'aventure.

Conclusion

Ces traits originaux dont Molière a doté le personnage traditionnel du mauvais fils et de l'athée foudroyé, le pouvoir de séduction qu'il lui a conféré ont été amplifiés par les Romantiques, qui ont fait de Dom Juan un personnage emblématique de la révolte métaphysique, à l'égal de Faust. Mais l'opéra de Mozart a joué un rôle considérable dans le retournement positif du personnage. La musique ajoute son propre éclat à l'irradiation du personnage : quand il disparaît de la scène, tout devient terne. Le libertin est dès lors essentiellement un séducteur, et la figure brillante que lui dessine la fiction vient coïncider sur la scène de l'histoire avec l'existence scandaleuse mais infiniment attrayante d'un Casanova. Le libertin est devenu le héros de l'époque, or Molière lui avait, par anticipation, tissé l'étoffe d'un héros.

HIER

Jeudi 26 septembre 2013

Atelier de transmission

Compte-tenu du retard pris dans le travail sur *Tartuffe*, l'atelier de transmission n'a pas lieu en dépit de la présence d'une participante qui assiste aux répétitions.

Répétition

Travail sur l'acte I.

Proposition d'une entrée en scène : chacun entre en chutant, physiquement, puisque Mme Pernelle les décime les uns après les autres à travers une série de portraits à charge.

Hypothèse d'une Dorine proche du public et qui endosserait le rôle de commentatrice.

Flipote devient la chaise à porteur de Mme Pernelle (elle la porte d'un point à un autre sur le plateau, la grand-mère devient comme une étrange poupée trop bavarde mais sans force...).

Essai de costume pour Tartuffe et Orgon : des chapeaux. Dans le même esprit que l'habit du médecin porté par Sganarelle, trouver un costume qui a pour fonction d'identifier rapidement une situation et de clarifier un enjeu.

Représentation

217 Personnes.

Beaucoup de lycéens et collégiens ce soir.

Les scènes comiques engendrent des réactions très énergiques du public. Peut-être que la forte présence de jeunes gens déploie des rires moins discrets et plus assumés ? Les comédiens ne se laissent pas déstabiliser et ne passent pas en force.

Ce soir, parmi les spectateurs, un chien.

