

MORBLEU, MAIS POURQUOI DONC  
SE BILER POUR SES FEUX ?

AVEC EMILIE  
CHARLET

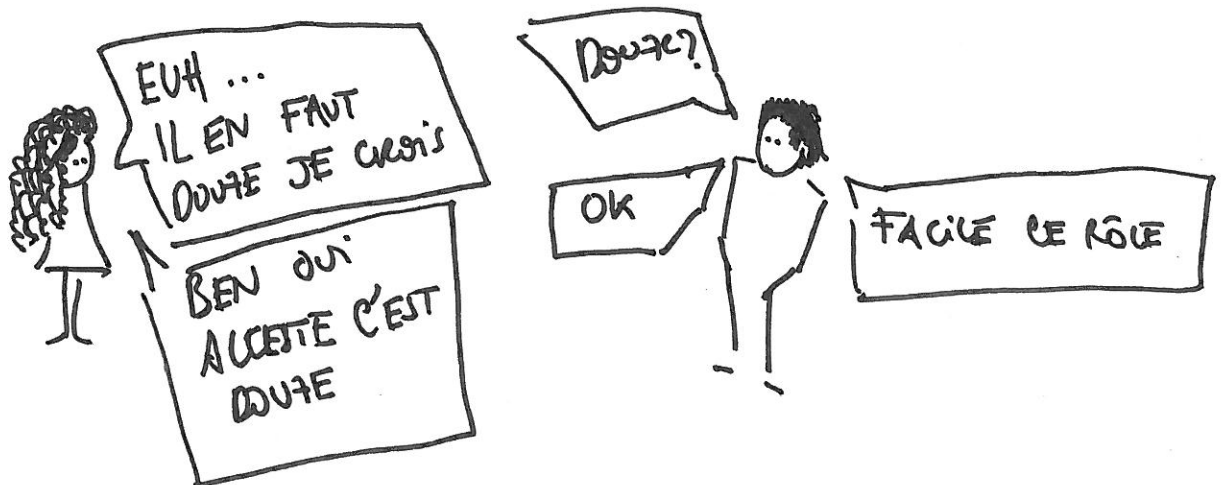
THEATRE PERMANENT

JOURNAL

8 NOVEMBRE 2013

N° 49

Morbleu Morbleu  
Morbleu Morbleu  
Morbleu Morbleu  
Morbleu Morbleu  
Morbleu Morbleu  
Morbleu Morbleu



# Morbleu // Motherfucker ou les vertus du jurons

1. On a peine le temps de s'attarder sur le marron détestable des murs, franchement hideux même – ça on a le temps de le penser –, que la porte s'ouvre aussitôt, ils entrent tous les deux, lui d'abord, petit, rond, le cigare vissé sur les lèvres, avec son éternel manteau noir trop long qui lui donne l'air d'être encore plus court sur pattes, l'autre ensuite, massif, taillé dans une souche, irlandais quoiqu'il fasse, portant un vieux blouson de cuir qui déconstruit avec une touche de négligé un costume par ailleurs plutôt élégant, choc des contraires qui finit de lui donner cet air de héros-looser américain qu'on ne peut qu'adorer.

Les voilà donc tous deux, suivis par le concierge aussi penaud et désespéré que chacun d'entre nous, ridiculement trop grands pour ce minuscule deux pièces où vivait autrefois la jeune femme, aujourd'hui cadavre depuis longtemps refroidi. Le petit gros sort les photos de la pochette, celles de la morte, le détail des plaies, la poitrine tuméfiée par les balles, « Oh ! fuck », il dit et regarde le grand roux, réponse : « Motherfucker ».

Les voilà dans la cuisine, dépliant silencieusement leurs affaires, sous l'œil médusé du concierge qui décidément, oui décidément on en est persuadé à présent, ne comprend goutte à ce qui se passe – et ça nous fait un bien fou de le voir aussi embarrassé parce que nous non plus on ne comprend pas grand-chose en fait –, le petit gros place les photos du meurtre au sol, « oh fuck », première photo, « oh fuck », deuxième photo, « oh fuck », troisième photo, « fuck, fuck, fuck », quatrième photo, et pendant ce temps, le grand roux, regardant les mêmes photos du même cadavre avec les mêmes blessures observe la trace des plaies sur le corps, on voit qu'il comprend, « oh fuck » dit le petit gros sur la cinquième photo tout en traçant des cercles sur le lino, le grand roux déplie un mètre, se coince le doigt, « oh fuck », le petit gros dispose deux autres photographies près de la fenêtre de la cuisine, les impacts cette fois, il dessine un cercle sur la vitre – on comprend : le cercle c'est la trace des impacts –, le grand roux mesure la taille du cadavre, dispose son arme à l'endroit de la plaie, le petit gros tient le mètre, « oh fuck », debout ça ne marche pas, il s'agenouille, « oh fuck », le petit gros lâchant le cigare coincé entre ses lèvres parce qu'il vient de comprendre quelque chose : « motherfucker », il prend la photo dans ses mains, « oh fuck » deux fois, place le revolver à l'endroit de l'impact, le grand roux vient se placer dans le prolongement du canon, comprend, regarde vers le frigo où sont disposées au sol les photos du cadavre : « fuck me, fuck fuck fuck fuck », série conclue par le grand roux d'un « fucker », pas de trace d'impact sur le mur pourtant, explosion de « fuck » des deux côtés – pas moins d'une vingtaine en à peine cinq secondes –, on se dit en effet que c'est pas easy de comprendre un meurtre, et puis le grand roux regarde plus attentivement l'une des photos, découvre les débris au sol qu'il n'avait pas encore remarqués, le petit gros en mâchant son cigare ponctue « motherfucker », le grand roux ouvre la porte du frigo, découvre l'impact de la balle comblé par une pâte blanche, « fuck it », – on n'aurait pas dit mieux –, on lui passe une pince, il parvient à faire sortir une douille, « fuck », la tend, « motherfucker », le petit gros saisit la pince, regarde avec un œil irrité la preuve, lâche un « fuck me », le grand roux se relève, sort son revolver, comprend comment l'impact de la balle a refermé la porte du frigo, et toujours il y a le pauvre concierge qui ne sait pas quoi faire de son grand corps.

Les voilà dans la cour de l'immeuble, de l'autre côté de la fenêtre de la cuisine, le grand roux toque avec son revolver contre la vitre, « pow », un coup, le petit gros tire le mètre, ils se mettent tous deux à genoux à chercher dans l'herbe quelque chose, le petit gros sourit, mange son cigare, tend la douille, l'autre acquiesce, avec un sourire, le concierge les regarde, estomaqué, tout comme nous.



2. La « Fuck scene », appelons-là ainsi puisqu'elle n'en comporte pas moins de soixante-six d'après ceux qui ont pris le temps de les compter, de l'épisode 4 de la saison 1 de *The Wire* est une scène remarquable, notamment du fait de l'absence de parole qui transforme en bouffonnerie beckettienne la reconstitution criminelle de nos deux inspecteurs, William Moreland, dit Bunck, et James McNulty, dit Jimmy.

Scène muette à l'exclusion d'un nombre conséquent de « fuck », soumis à toutes les variations possibles (fuck me ; fuck you ; mother fucker ; etc.), prononcés alternativement par l'un et l'autre des deux inspecteurs, la séquence, orchestrée de manière virtuose, concise et ludique, sous la forme d'un huis clos où le spectateur trouve dans le concierge désarmé un sympathique délégué, produit un puissant effet documentaire tout en offrant un temps où se médite la pulsion de connaissance et de reconstitution qui anime toute l'entreprise. Placée dans les tout premiers épisodes de la série, qui en compte une soixantaine, celle-ci joue tout à la fois un rôle de propulseur – l'enquête a bien commencé – mais aussi de code de lecture, d'instant jouissif et réflexif où le protocole d'écriture est comme mis à nu : car si le « fuck » vient ponctuer les différents temps de la reconstitution, les moments de saillances du raisonnement où brusquement l'indice s'insère dans une série opérante de faits, produisant peu à peu un enchâssement probant des indices qu'on trouvait disséminés dans la pièce, le « fuck » introduit aussi une distance jubilatoire, une sorte de capharnaüm comique où la raison effarée, parce qu'une fois encore opérante, assiste à son propre désastre.

3. Alceste et nos deux enquêteurs partagent donc deux choses : la première étant un goût démesuré pour un seul et même juron, répété soixante-six fois dans *The Wire* (« Fuck » variations) et douze fois dans *Le Misanthrope* (Morbleu) ; la seconde étant la capacité à construire un spectacle à partir de cette décharge verbale qu'est l'injure, déchaînement purement pulsionnel, non-contrôlé, qui fait symptôme tout autant que commentaire.

4. Car le juron – qui diffère de l'insulte en ce sens qu'il n'est pas nécessairement adressé à l'autre mais qu'il est bien plutôt une expression du soi – nous en apprend beaucoup sur celui qui la profère et sur le cadre social qui construit le tabou (car le juron, bien sûr est un gros mot, entendre donc un mot sale, souillé, inquiété et inquiétant, forme la plus archaïque sous laquelle se présente – sous les abords de la transgression – « le phénomène de la conscience morale » (S. Freud, *Totem et Tabou*). Dans *The Wire*, le « fuck » ainsi promené en litanie est un pied-de-nez aux règles visant à limiter l'indécence sur les chaînes publiques américaines où le mot « fuck » ainsi que tous les « F-word » y sont systématiquement remplacé par un « bip ». Les règles du CSA américain, sur la décence interdisent, en effet, « la diffusion de matériel qui, dans son contexte, décrit ou représente, dans des termes manifestement choquants d'après les standards de la société, des activités ou organes sexuels ou scatologiques ».

5. Il me semble que le « Morbleu » d'Alceste, répété pas moins de six fois dans le premier acte, répond à un même usage. Georges Brassens dans *De Profundis* nous rappelait cette longue liste de jurons de jadis, tous marqué du sceau du blasphème (« Tous les morbleus, tous les ventrebleus / Les sacrebleus et les corneguidouilles / Ainsi parbleu que les jarnibleus / Et les palsembleus / Tous les cristis, les ventre saint-gris / Les par ma barbe et les noms d'une pipe / Ainsi pardi que les sapristis / Et les sacristis / Sans oublier les jarnicotons / Les scrogneugneux et les bigre et les bougre / Les saperlottes, les crénom de nom / Les peste, et pouah, diantre, fichtre et foutre / Tous les bons dieux / Tous les vertu-dieux / Tonnerre de / Brest et saperlipopette / Ainsi que les jarnidieux / Et les pasquedieux »), et on sait qu'ils sont légions chez Molière.



6. Là aussi : entourloupe, le misanthrope vous excuse du blasphème aux yeux du sourcilleux de la langue française (il est comme ça, il râle, c'est physiologique, éruptif, bubonique, on n'y peut rien), comme le libertin vous excuse aux yeux des nobles doctes de la profession d'athéisme (il est comme ça, il séduit et ne croit en rien, c'est physiologique, éruptif, bubonique, on n'y peut rien) et l'imposteur de faire parler un scélérat aux yeux des sages dévots (il est comme ça, il trompe, c'est physiologique, éruptif, bubonique, on n'y peut rien). Si le juron produit un effet d'inconvenance, qu'il contrevient à toutes les règles de civilité (voir les harassantes pages des traités d'Antoine Courtin ou du non moins fatigant François de Fenne), il produit surtout un spectacle de la transgression, comique bouffon et gratte-poil, qui singularise à l'outrance celui qui demande à être distingué.

Si le personnage du capitaine Haddock se trouve subsumé dans la liste des quelques deux-cent-vingt jurons qui composent son portrait (on se souvient surtout de « mille milliard de mille sabords », de « bachi-bouzouk » et de « Tonnerre de Brest », on pourrait aussi citer pour mémoire : accapareur, amiral de bateau-lavoir, amphitryon, anacoluthé, analphabète, anthropophage, anthropopitèque, apache, apprenti-dictateur à la noix de coco, arlequin, astronaute d'eau douce, athlète complet, autocrate, autodidacte, aztèque, babouin, bachi-bouzouk, bandit, bayadère de carnaval, bibendum, boit-sans-soif, brontosauve, brute, bulldozer à réaction, canaille, canaque, cannibale, cannibale emplumé, catachrèse, cataplasme, cercopithèque, chauffard, chenapan, choléra, cloporte, coléoptère, coloquinte, coloquinte à la graisse de hérisson, concentré de moule à gaufres, coquin, cornemuse, cornichon, cornichon diplômé, corsaire, coupe-jarret, cow-boy de la route, crème d'emplâtre à la graisse de hérisson, crétin de l'Himalaya, crétin des Alpes, crétin des Balkans, Cro-Magnon, cyanure, cyclone, cyclotron, Cyrano à quatre pattes, diablesse, diplodocus, doryphore, dynamiteur, écornifleur, écraseur, ectoplasme, ectoplasme à roulettes, empoisonneur, enragé, épouvantail, esclavagiste, escogriffe, extrait de cornichon, extrait d'hydrocarbure, Fatma de prisunic, faux jeton, faux jeton à la sauce tartare, flibustier, flibustier de carnaval, forban, frère de la cote, froussard, galopin, gangster, garde-côte à la mie de pain, gargarisme, garnement, gibier de potence, gredin, grenouille, gros plein de soupe, gyroscope, hérétique, hors-la-loi, hurluberlu, hydrocarbure, Iconoclaste, Inca de carnaval, invertébré, ivrogne, Jet d'eau ambulant, jocrisse, judas, jus de réglisse, kroumir, Ku Klux Klan, lâche, lépidoptère, logarithme, loup-garou à la graisse de renoncule, macchabée d'eau de vaisselle, macaque, macrocéphale, malappris, malotru, mamelouk, marchand de guano, marchand de tapis, marin d'eau douce, marmotte, mégacycle, mégalomane, mercanti, mercenaire, mérinos, mérinos mal peigné, mille sabords, mille millions de mille milliards de tonnerre de Brest (il y a plusieurs dérivés) misérable, mitrailleur à bavette, mouchard, moujik, moule à gaufres, moussaillon, mufle, Mussolini de carnaval, naufrageur, négrier, noix de coco, nyctalope, olibrius, ophicléide, ornithorynque, oryctérope, ostrogoth, ours mal léché, pacte à quatre, paltoquet, pantoufle, papou, papou des Carpates, paranoïaque, parasite, Patagon, patapouf, patate, vieille perruche bavarde, phénomène, phlébotome, phylloxéra, pignouf, pirate, pirate d'eau douce, pirate du ciel, polichinelle, polygraphe, porc-épic mal embouché, poussière, profiteur, projectile guidé, protozoaire, pyromane, pyrophore, rapace, rat, Ravachol, renégat, rhizopode, rocambole, Sacripant, sajou, saltimbanque, sapajou, satrape, sauvage, sauvage d'aérolithe, schizophrène, scolopendre, scorpion, serpent, simili-martien à la graisse de cabestan, sous-produit d'ectoplasme, squelette de pantoufle, Tchouk-tchouk nougat, technocrate, tête de lard, tête de mule, tigresse, tonnerre, tonnerre de Brest (il existe plusieurs dérivés), topinambour, tortionnaire, trafiquant de chair humaine, traîne-potence, traître, troglodyte, trompe-la-mort, vampire, vandale, va-nu-pieds, vaurien, végétarien, Vercingétorix de carnaval, ver de terre, vermicelle, vermène, vipère, vivisectionniste, Visigoth, voleur, voleur d'enfants, zapotèque, zèbre, zigomar, zouave, zouave interplanétaire, Zoulou », celui d'Alceste à n'en pas douter se trouve tout entier dans ces sept lettres : MORBLEU.

*Vous rappelez précédemment que Platon avait déjà vu le lien particulier entre amour et vérité. Mais en quoi l'amour est-il, selon vous, une « procédure de vérité » ?*

Je soutiens que l'amour est en effet ce que j'appelle dans mon jargon de philosophe une « procédure de vérité », c'est-à-dire une expérience où un certain type de vérité est construit. Cette vérité est tout simplement la vérité sur le Deux. La vérité de la différence comme telle. Et je pense que l'amour – ce que j'appelle la « scène du Deux » – est cette expérience. En ce sens, tout amour qui accepte l'épreuve, qui accepte la durée, qui accepte justement cette expérience du monde du point de la différence produit à sa manière une vérité nouvelle sur la différence. C'est pourquoi tout amour véritable intéresse l'humanité tout entière, si humble qu'il puisse être en apparence, si caché. Nous savons bien

ALAIN BADIOU, ÉLOGE DE L'AMOUR

que les histoires d'amour passionnent tout le monde ! Le philosophe doit demander pourquoi elles nous passionnent. Pourquoi tous ces films, tous ces romans, toutes ces chansons, entièrement consacrés à des histoires d'amour ? Il faut bien qu'il y ait quelque chose d'universel dans l'amour pour que ces histoires intéressent un immense public. Ce qu'il y a d'universel, c'est que tout amour propose une nouvelle expérience de vérité sur ce que c'est d'être deux et non pas un. Que le monde puisse être rencontré et expérimenté autrement que par une conscience solitaire, voilà ce dont n'importe quel amour nous donne une nouvelle preuve. Et c'est pourquoi nous aimons l'amour, comme le dit saint Augustin, nous aimons aimer, mais nous aimons aussi que d'autres aiment. Tout simplement parce que nous aimons les vérités. C'est là ce qui donne tout son sens à la philosophie : les gens aiment les vérités, même quand ils ne savent pas qu'ils les aiment.

*Cette vérité semble devoir être dite, vous avez parlé de l'amour « déclaré ». Dans l'amour il y a, d'après vous, nécessairement l'étape de la déclaration. Pourquoi le fait de dire l'amour est-il si important ?*

Parce que la déclaration s'inscrit dans la structure de l'événement. Vous avez d'abord une rencontre.

J'ai dit que l'amour commence par le caractère absolument contingent et hasardeux de la rencontre. C'est vraiment les jeux de l'amour et du hasard. Et ils sont inéluçables. Ils existent toujours, en dépit de la propagande dont je vous parlais. Mais le hasard doit, à un moment donné, être fixé. Il doit commencer une durée, justement. C'est un problème quasi métaphysique très compliqué : comment un pur hasard, au départ, va-t-il devenir le point d'appui d'une construction de vérité ? Comment cette chose qui, au fond, n'était pas prévisible et paraît liée aux imprévisibles péripéties de l'existence va-t-elle cependant devenir le sens complet de deux vies mêlées, apparées, qui vont faire l'expérience prolongée de la constante (re)naissance du monde par l'entremise de la différence des regards ?

Comment passe-t-on de la pure rencontre au paradoxe d'un seul monde où se déchiffre que nous sommes deux ? C'est tout à fait mystérieux, à vrai dire. Et d'ailleurs, cela nourrit beaucoup le scepticisme à l'égard de l'amour. Pourquoi, dira-t-on, parler de grande vérité à propos du fait, banal, que quelqu'un a rencontré sa ou son collègue au boulot ? Or c'est justement cela qu'il faut soutenir : un événement d'apparence insignifiante, mais qui en réalité est un événement radical de la vie microscopique, est porteur, dans son obstination et dans sa durée, d'une signification universelle. Il est vrai



pendant que « le hasard doit être fixé ». C'est une expression de Mallarmé : « Le hasard est enfin fixé... » Il ne le dit pas à propos de l'amour, il le dit à propos du poème. Mais on peut très bien l'appliquer à l'amour et à la déclaration d'amour, avec les terribles difficultés et angoisses diverses qui lui sont associées. Au demeurant, les affinités entre le poème et la déclaration d'amour sont bien connues. Dans les deux cas, il y a un risque énorme qu'on fait endosser au langage. Il s'agit de prononcer une parole dont les effets, dans l'existence, peuvent être pratiquement infinis. C'est bien aussi le désir du poème. Les mots les plus simples se chargent alors d'une intensité presque insoutenable. Déclarer l'amour, c'est passer de l'événement-rencontre au commencement d'une construction de vérité. C'est fixer le hasard de la rencontre sous la forme d'un commencement. Et souvent ce qui commence là dure si longtemps, est si chargé de nouveauté et d'expérience du monde que, rétrospectivement, cela apparaît non plus du tout comme contingent et hasardeux, comme au tout début, mais pratiquement comme une nécessité. C'est ainsi que le hasard est fixé : l'absolue contingence de la rencontre de quelqu'un que je ne connaissais pas finit par prendre l'allure d'un destin. La déclaration d'amour est le passage du hasard au destin, et c'est pourquoi elle est si périlleuse, si chargée d'une sorte de trac

effrayant. La déclaration d'amour, d'ailleurs, n'a pas lieu forcément une seule fois, elle peut être longue, diffuse, confuse, compliquée, déclarée et re-déclarée, et vouée à être re-déclarée encore. C'est le moment où le hasard est fixé. Où vous vous dites : ce qui s'est passé là, cette rencontre, les épisodes de cette rencontre, je vais les déclarer à l'autre. Je vais lui déclarer qu'il s'est passé là, en tout cas pour moi, quelque chose qui m'engage. Voilà : je t'aime. Si « je t'aime » n'est pas une ruse pour coucher avec quelqu'un, ce qui peut arriver, si ce n'est pas cette ruse, qu'est-ce que c'est ? Qu'est-ce qui est dit là ? Ce n'est pas simple du tout, de dire « je t'aime ». On a l'habitude de considérer ce petit membre de phrase comme absolument usé et insignifiant. D'ailleurs, quelquefois, pour dire « je t'aime », on préfère employer d'autres mots, plus poétiques ou moins usés. Mais c'est toujours pour dire : ce qui était un hasard, je vais en tirer autre chose. Je vais en tirer une durée, une obstination, un engagement, une fidélité. Alors, ~~fidélité, c'est un mot que j'emploie ici dans mon jargon philosophique en le retirant de son contexte habituel. Il signifie justement le passage d'une rencontre hasardeuse à une construction aussi solide que si elle avait été nécessaire.~~

*À ce propos, il importe de citer le très bel ouvrage d'André Gide, Lettre à D. Histoire d'un amour,*

*Venons-en maintenant à votre propre conception de l'amour. Nous avons dit que Rimbaud voulait réinventer l'amour. Mais à partir de quelle pensée de l'amour peut-on donc le réinventer ?*

Je pense qu'il faut aborder la question de l'amour à partir de deux points qui correspondent à l'expérience de chacun. D'abord, l'amour traite une séparation ou une disjonction, qui peut être la simple différence entre deux personnes, avec leur subjectivité infinie. Cette disjonction est, dans la majorité des cas, la différence sexuelle. Quand ce n'est pas le cas, l'amour impose quand même qu'on se confronte à deux figures, à deux postures de représentation différentes. Autrement dit, dans l'amour, vous avez un premier élément qui est une séparation, une disjonction, une différence. Vous avez un Deux. L'amour, ça traite d'abord un Deux. Le deuxième point, c'est que, précisément parce qu'il traite

ALAIN BADIOU, ÉLOGE DE L'AMOUR

une disjonction, au moment où ce Deux va se montrer, entrer en scène comme tel et expérimenter le monde de façon neuve, il ne peut prendre qu'une forme hasardeuse ou contingente. C'est ce qu'on appelle la rencontre. L'amour s'initie toujours dans une rencontre. Et cette rencontre, je lui donne le statut, en quelque manière métaphysique, d'un *événement*, c'est-à-dire quelque chose qui n'entre pas dans la loi immédiate des choses. Les exemples littéraires ou artistiques qui mettent en scène ce point de départ de l'amour sont innombrables. De nombreux récits et romans ont été consacrés à des cas où le Deux est particulièrement prononcé, lors desquels les deux amants n'appartiennent pas à la même classe, au même groupe, au même clan ou au même pays. *Roméo et Juliette* restant, évidemment, l'allégorie de cette disjonction, puisqu'ils appartiennent à des mondes ennemis. Ce côté diagonal de l'amour, qui passe à travers les dualités les plus puissantes et les séparations les plus radicales, est un élément tout à fait important. La rencontre entre deux différences est un événement, quelque chose de contingent, de surprenant, les « surprises de l'amour », encore le théâtre. A partir de cet événement, l'amour peut être initié et introduit. C'est le premier point, tout à fait essentiel. Cette surprise enclenche un processus qui est fondamentalement une expérience du monde. L'amour, ça n'est pas

simplement la rencontre et les relations fermées entre deux individus, c'est une construction, c'est une vie qui se fait, non plus du point de vue de l'Un, mais du point de vue du Deux. Et c'est ce que j'appelle la « scène du Deux ». Personnellement, je me suis toujours intéressé aux questions de durée et de processus, et non pas seulement aux questions de commencement.

~~Selon vous, l'amour ne se résume pas à la rencontre, mais se réalise dans la durée. Pour quelles raisons récuserez-vous la conception fusionnelle de l'amour ?~~

~~Je crois qu'il y a une conception romantique de l'amour encore très présente, qui, en quelque manière, le consomme dans la rencontre. C'est-à-dire que l'amour est brûlé, consommé et consumé en même temps, dans la rencontre, dans un moment d'extériorité magique au monde tel qu'il est. Quelque chose arrive, là, qui est de l'ordre du miracle, une intensité d'existence, une rencontre fusionnelle. Mais lorsque les choses se déroulent ainsi, nous ne sommes pas en présence de la « scène du Deux », mais de la « scène de l'Un ». C'est la conception fusionnelle de l'amour : les deux amants se sont rencontrés et quelque chose comme un hétéroisme de l'Un a eu lieu contre le monde. On~~



## II

### THÉÂTRE ET PHILOSOPHIE, HISTOIRE D'UN VIEUX COUPLE

*Depuis leur naissance conjointe en Grèce, théâtre et philosophie ont selon vous traversé, comme un vieux couple, deux mille cinq cents ans d'Histoire. On trouve aujourd'hui des traductions et éditions récentes de Platon ou d'Aristote dans tous les pays du monde, et on y joue Sophocle ou Aristophane sans discontinuer. Comment se fait-il que le théâtre et la philosophie aient une histoire à la fois concomitante et concurrente ?*

C'est une histoire très trouble. Elle s'apparente à celle d'un vieux couple qui arrive à surmonter le système de ses innombrables querelles, un couple qui triomphe de ce qui l'oppose. Dès le début, le théâtre part avec un

avantage primordial sur la philosophie : il rassemble les foules, tout particulièrement en Grèce antique, où les concours de théâtre, comédie et tragédie, se déroulent en plein air devant des milliers de personnes, et où produire des pièces est une sorte d'obligation civique. À l'époque, la philosophie est certes elle aussi une activité principalement orale. Mais elle se transmet dans de petits groupes de discussion, sous l'impulsion d'un maître qui tente d'être loyal, d'éviter autant que faire se peut les effets spectaculaires.

Platon analyse avec une grande subtilité les avantages et les risques du théâtre. Le théâtre produit sur les spectateurs des effets d'une force considérable : il les émeut, il les transporte, il se fait applaudir ou huer, c'est une vibration vivante. Les idées que propage le théâtre, sa source propagande pour une certaine vision de l'existence, sont aux yeux de Platon extraordinairement efficaces : c'est parce qu'il a cette efficacité que le théâtre mérite d'être surveillé et souvent condamné.

Notons que cette efficacité redoutable est portée à son comble dès son origine grecque, car il y déploie presque immédiatement la totalité de ses possibilités. Le théâtre grec antique était en réalité très proche de l'opéra wagnérien, il comportait de la musique, de la danse,

des chœurs, des chants, des machines permettant de faire apparaître les dieux dans le ciel... Avec ces puissants moyens, la tragédie la plus intense et la comédie la plus débridée viennent surprendre et captiver la foule. Tout cela a surgi avec le théâtre lui-même, d'emblée, là où la philosophie a connu des débuts pénibles et contestés. On applaudit Sophocle, mais on condamne Socrate à mort, après que, sur la scène, dans sa pièce *Les Nuées*, Aristophane s'est féroce ment moqué de lui. Platon a évidemment noté, dans sa méfiance à l'égard du théâtre, que ce dernier a beaucoup utilisé son avantage initial contre les philosophes.

Il y a en somme, entre théâtre et philosophie, un aspect de rivalité dans la conquête des esprits. Mais le fond de l'affaire est ailleurs : les moyens utilisés par le théâtre et les moyens que propose la philosophie sont pratiquement opposés. Le théâtre propose de représenter sur scène des figures et des fragments du réel de nos vies et de laisser au spectateur la tâche de tirer les leçons de cette représentation de l'existence individuelle et collective ; la philosophie propose d'orienter l'existence. La philosophie, comme le théâtre, vise à analyser l'existence humaine, mais la philosophie le fait sous le signe de l'idée qu'est-ce qui peut orienter notre existence et ne pas l'abandonner aux

Le signe de l'idée qu'est-ce qui peut orienter notre existence et ne pas l'abandonner aux

Tαφ

contraintes extérieures qui sont les siennes ?  
Au fond, théâtre et philosophie ont la même question : comment s'adresser aux gens de façon à ce qu'ils pensent leur vie autrement qu'ils ne le font d'habitude ? Le théâtre choisit le moyen indirect de la représentation et de la distance, tandis que la philosophie choisit le moyen direct de l'enseignement, dans le face-à-face entre un maître et un auditoire. Nous avons d'un côté l'enseignement par l'équivoque voulue de la représentation face à un public rassemblé, de l'autre l'enseignement par l'argumentation univoque et le dialogue, face à face, qui sert à en consolider les résultats subjectifs.

~~À la fin de l'ouvrage III de La République, Platon chasse les poètes de la cité, mais lui-même écrit des dialogues qui relèvent d'une forme de théâtralité...~~

~~J'ai moi-même souligné cet apparent paradoxe platonicien, qui est comme l'étrange solution d'un problème, celui du rapport, en philosophie, entre l'émotion subjective, tirée vers la poésie, et la démonstration, tirée vers les mathématiques. Mais il y a au fond une raison plus simple : Platon sait que, dès qu'on~~

~~s'attaque au théâtre, on a perdu d'avance. C'est pourquoi il va donner à la philosophie, quand il finit par l'écrire, une forme théâtrale. Il est absolument stupéfiant que le plus grand ennemi du théâtre dans la philosophie soit quelqu'un dont on joue les dialogues au théâtre. Le malheureux a eu comme destin d'être reversé au théâtre. Et pourtant, quelle violence dans sa critique du théâtre, tout du long de son grand dialogue *La République* ! Le théâtre est pour lui une imitation du réel qui, loin d'en produire une vraie connaissance, nous enfonce sentimentalement dans le sentiment et l'erreur. Le théâtre est plus éloigné encore de l'idée vraie que ne l'est l'opinion banale, car il ajoute à ces opinions troubles le pouvoir de la fausse émotion que produit le jeu de l'acteur. Mais, finalement, cette diatribe est inopérante, le théâtre ne cesse d'en triompher. C'est que toute attaque contre le théâtre oublie qu'il constitue un ensemble de possibilités extrêmement complet. Les orientations possibles du théâtre sont d'une diversité extraordinaire : on peut faire un monologue nu avec trois mots, ou des spectacles énormes avec des décors, des dizaines d'acteurs, se servir d'un texte littéraire ou poétique... Parler du théâtre est difficile si on ne prend pas en compte la palette extraordinaire des moyens~~



## ALAIN BADIOU, ÉLOGE DU THÉÂTRE

~~Je ne veux pas m'engager dans une distribution des prix. Ce qu'il faut bien voir, c'est que, quand un philosophe propose une théorie du théâtre, il poursuit des buts philosophiques et non pas théâtraux. Ainsi, pour Diderot, il s'agit de prouver que l'imitation d'une passion n'est absolument pas la même chose que la passion elle-même. L'acteur compose artificiellement la passion, il ne l'éprouve pas. Mais pourquoi est-ce important ? En définitive, pour montrer que la vraie passion relève de la nature, qu'elle a une base spontanée et vitale, et que la psychologie des passions est une partie de la physiologie des émotions du corps. Le but poursuivi est donc de consolider une forme de matérialisme. Brecht lui-même - il le dit - a pour but essentiel, au-delà de l'analyse théâtrale, mais étroitement liée à elle, de créer une société des « amis de la dialectique ». Pourquoi ? Pour améliorer le matérialisme dialectique, le vitaliser au contact du théâtre, et ainsi rendre justice à la philosophie du camp prolétarien et révolutionnaire. Après quoi les vrais servants de l'activité théâtrale, metteurs en scène, acteurs, critiques, peuvent faire de ces intentions philosophiques nouées au théâtre l'usage qui leur convient.~~

*Pourquoi le philosophe est-il si souvent ridiculisé dans les pièces de théâtre, d'Aristophane à Marivaux ? Est-ce en raison de cette concurrence originelle ?*

La comédie, je l'ai rappelé, tente de créer un rire paradoxal : un rire dirigé contre cela même qui fait l'opinion dominante, y compris celle des spectateurs. Le philosophe visé par le théâtre n'est jamais, si on y regarde de près, que la représentation du philosophe par la tradition : distrait, coupé des réalités, amateur de concepts abstrus et inutiles, et surtout - car cela crée de vraies situations théâtrales - amoureux pitoyable.

Ce schéma renvoie à un lieu commun - lui-même philosophique -, qui est l'opposition de la Raison et de la Passion. En faisant rire du philosophe ascétique et rationnel qu'un jupon affole, on se moque en réalité de cette opposition parfaitement factice, quoique fortement présente, y compris dans le discours universitaire pseudo-philosophique. Mais, après tout, c'est Platon qui le premier joue ce jeu. C'est lui qui décrit un des premiers philosophes, Thalès, tombant dans un puits qu'il n'a pas vu, parce qu'il marche, pris dans ses pensées d'astronome, la tête en l'air, scrutant dans le ciel le mouvement des astres. Et c'est bien d'une

~~vérité construite point par point. « Laborieux », ici, doit être pris positivement. Il y a un travail de l'amour, et non pas seulement un miracle. Il faut être sur la brèche, il faut prendre garde, il faut se réunir, avec soi-même et avec l'autre. Il faut penser, agir, transformer. Et alors, oui, comme la récompense immanente du labeur, il y a le bonheur.~~

*Il est alors étrange que, à propos de l'amour, vous vous référeriez si souvent à Samuel Beckett. On ne peut en effet vraiment pas dire que l'œuvre de Beckett soit orientée vers le bonheur. En quoi cette œuvre, réputée nihiliste et pessimiste, travaille-t-elle, selon vous, cette « scène du Deux » qu'est l'amour ?*

Comme je vous l'ai dit, il y a relativement peu de chose concernant l'épreuve de la durée dans la littérature sur l'amour. C'est très frappant. Prenons le théâtre. Si vous regardez les pièces qui montrent les démolés de jeunes amoureux contre le despotisme de l'univers familial – un sujet absolument classique –, on pourrait toutes les sous-titrer d'un titre de Marivaux : *Le Triomphe de l'amour*. Sur ce modèle, beaucoup de pièces racontent comment ces jeunes gens, souvent avec l'aide des valets ou d'autres complices du coin, vont rouler les vieux dans la farine et finalement parvenir à leurs fins, à

savoir leur mariage. On a le triomphe de l'amour, mais pas sa durée. On a juste ce qu'on pourrait appeler l'intrigue de la rencontre. Les œuvres importantes, les grands romans sont souvent bâtis sur l'impossible de l'amour, son épreuve, sa tragédie, son écart, sa séparation, sa fin, etc. Mais sur la durée positive, il n'y a pas grand-chose. On peut même observer que la conjugalité n'a pratiquement pas suscité de grandes œuvres. C'est un fait qu'elle n'a pas beaucoup inspiré les artistes. Or, précisément, il y a chez Beckett, dont on dit qu'il est un écrivain du désespoir, de l'impossible, quelque chose de très particulier à ce sujet : il est aussi un écrivain de l'obstination de l'amour. Prenez par exemple la pièce *O les beaux jours*, qui est l'histoire d'un vieux couple. On ne voit que la femme, l'homme est en train de ramper derrière la scène, tout est délabré, elle est en train de s'enfoncer dans le sol, mais elle dit : « Quels beaux jours ça a été. » Et elle le dit parce que l'amour est toujours là. L'amour est cet élément puissant et invariant qui a structuré son existence en apparence catastrophique. Et l'amour est la puissance cachée de cette catastrophe. Dans un petit texte splendide qui s'appelle *Asses*, Beckett raconte l'étrange dans une sorte de décor un peu montagnard et désertique à la fois d'un très vieux couple. Et le récit est celui de l'amour, de la durée de ce vieux couple, qui pourtant ne cache rien du

AMOUR - ÉLOGE DE L'AMOUR  
BARDON

# Faire une scène

SCÈNE. La figure vise toute « scène » (au sens ménager du terme) comme échange de contestations réciproques.

1. Lorsque deux sujets se disputent selon un échange réglé de répliques et en vue d'avoir le « dernier mot », ces deux sujets sont *déjà* mariés : la scène est pour eux l'exercice d'un droit, la pratique d'un langage dont ils sont copropriétaires; *chacun son tour*, dit la scène, ce qui veut dire : *jamais toi sans moi*, et réciproquement. Tel est le sens de ce qu'on appelle euphémiquement le *dialogue* : ne pas s'écouter l'un l'autre, mais s'asservir en commun à un principe égalitaire de répartition des biens de parole. Les partenaires savent que l'affrontement auquel ils se livrent et qui ne les séparera pas est aussi inconnu qu'une jouissance perverse (la scène serait une manière de se donner du plaisir sans le risque de faire des enfants).

Avec la première scène, le langage commence sa longue carrière de chose agitée et inutile. C'est le dialogue (la joute de deux acteurs) qui a corrompu la Tragédie, avant même que

Nietzsche

NIETZSCHE : « Il existait déjà auparavant quelque chose d'analogue dans l'échange de paroles entre le héros et le choryphée, mais, comme l'un était subordonné à l'autre, le *combat dialectique* était impossible. Mais, dès que deux personnages principaux se trouvèrent face à face, on vit naître, en conformité avec un instinct profondément hellénique, la joute de mots et d'arguments : le dialogue amoureux [entendons : la scène] fut toujours inconnu de la tragédie grecque » (« Socrate et la tragédie », *Écrits posthumes*, 42).



ne survenne Socrate. Le monologue est de la sorte repoussé aux limites mêmes de l'humanité : dans la tragédie archaïque, dans certaines formes de schizophrénie, dans le soliloque amoureux (aussi longtemps du moins que je « tiens » mon délire et ne cède pas à l'envie d'attirer l'autre dans une contes-  
 fation réglée de langage) C'est comme si le proto-acteur, le fou et l'amoureux refusaient de se poser en héros de la parole, et de s'asservir à la langue adulte, à la langue sociale soufflée par la mauvaise Éris : celle de l'universelle névrose.



Étymologie

2. *Werther* est pur discours du sujet amoureux : le monologue (idyllique, angoissé) n'y est rompu qu'une fois, à la fin, peu avant le suicide : Werther rend visite à Charlotte, qui lui demande de ne pas revenir la voir avant le jour de Noël, lui signifiant par là qu'il faut espacer ses visites et que sa passion désormais ne sera plus reçue : il s'ensuit une scène.

La scène part sur une différence : Charlotte est gênée, Werther est excité, et la gêne de Charlotte excite d'autant plus Werther : la scène n'a donc qu'un seul sujet, divisé par un différentiel d'énergie (la scène est *électrique*). Pour que ce déséquilibre soit *entraîné* (comme un moteur), pour que la scène prenne sa bonne vitesse, il faut un leurre, que chacun des deux partenaires s'efforce d'attirer dans son camp ; ce leurre est d'ordinaire un fait (que l'un affirme et que l'autre nie) ou une décision (que l'un impose et que l'autre refuse : dans *Werther*, espacer délibérément les visites). L'accord est logiquement impossible dans la mesure où ce qui est discuté, ce n'est pas le fait ou la décision, c'est-à-dire quelque chose qui est hors du langage, mais seulement ce qui précède : la scène n'a pas d'objet ou du moins elle le perd très vite : elle

JAKOBSON, « Entretien », 466.  
 WERTHER, 123 s.

est ce langage dont l'objet est perdu. C'est le propre de la réplique que de n'avoir aucune fin démonstrative, persuasive, mais seulement une origine, et que cette origine ne soit jamais qu'immédiate : dans la scène, je colle à ce qui vient d'être dit. Le sujet (divisé et cependant commun) de la scène énonce par distiques : c'est la stichomythie, modèle archaïque de toutes les scènes du monde (lorsque nous sommes en état de scène, nous parlons par « rangs » de mots). Cependant, quelle que soit la régularité de cette mécanique, il faut bien que le différentiel de départ se retrouve dans chaque distique : ainsi Charlotte pousse toujours sa partie vers des propositions générales (« C'est parce que c'est impossible que vous me désirez ») et Werther ramène toujours la sienne à la contingence, déesse des blessures amoureuses (« Votre décision doit venir d'Albert »). Chaque argument (chaque vers du distique) est choisi de telle sorte qu'il soit symétrique et pour ainsi dire égal à son frère, et cependant augmenté d'un supplément de protestation : bref d'une *surenchère*. Cette surenchère n'est jamais rien d'autre que le cri du Narcisse : *Et moi! Et moi!*

3. La scène est comme la Phrase : structurellement, rien n'oblige à l'arrêter; aucune contrainte interne ne l'épuise, parce que, comme dans la Phrase, une fois le noyau donné (le fait, la décision), les expansions sont infiniment reductibles. Seule peut interrompre la scène quelque circonstance extérieure à sa structure : la fatigue des deux partenaires (la fatigue d'un seul n'y suffirait pas), l'arrivée d'un étranger (dans *Werther*, c'est Albert), ou encore la substitution brusque du désir à l'agression. Sauf à profiter de ces accidents, nul partenaire n'a le pouvoir d'enrayer une scène. De quels

ÉTYMOLOGIE : *στύχος* (*stichos*) : rang, file.

moyens pourrais-je disposer ? Le silence ? Il ne ferait qu'aviver le *vouloir* de la scène; je suis donc entraîné à répondre pour éponger, adoucir. Le raisonnement ? Aucun n'est d'un métal si pur qu'il laisse l'autre sans voix. L'analyse de la scène elle-même ? Passer de la scène à la méta-scène n'est jamais qu'ouvrir une autre scène. La fuite ? C'est le signe d'une défection acquise : le couple est déjà défait : comme l'amour, la scène est toujours réciproque. La scène est donc interchangeable, comme le langage : elle est le langage lui-même, saisi dans son infini, cette « adoration perpétuelle » qui fait que, depuis que l'homme existe, *ça ne cesse de parler*.

(X... avait ceci de bien qu'il n'exploitait jamais la phrase qui lui était donnée; par une sorte d'ascèse rare, il ne profitait pas du langage.)

4. Aucune scène n'a un sens, aucune ne progresse vers un éclaircissement ou une transformation. La scène n'est ni pratique ni dialectique; elle est luxueuse, oisive : aussi inconséquente qu'un orgasme pervers : elle ne marque pas, elle ne salit pas. Paradoxe : chez Sade, la violence, non plus, ne marque pas; le corps est instantanément restauré – pour de nouvelles dépenses : sans cesse éreintée, altérée, lacérée, Justine est toujours fraîche, intègre, reposée; ainsi du tenaire de scène : de la scène passée, il renaît, comme si de rien n'était. Par l'insignifiance de son tumulte, la scène rappelle un vomissement à la romaine : je me chatouille la lurette (je m'excite à la contestation), je vomis (un flot d'arguments blessants) et puis, tranquillement, je me remets à manger.

5. Insignifiante, la scène lutte cependant avec l'insignifiance. Tout partenaire d'une scène rêve d'avoir le *dernier mot*. Parler en dernier, « conclure », c'est donner un destin à tout ce qui s'est dit, c'est maîtriser, posséder, dispenser, assener le sens; dans l'espace de la parole, celui qui vient en dernier occupe une place souveraine, tenue, selon un privilège réglé, par les professeurs, les présidents, les juges, les confesseurs : tout combat de langage (*maché* des anciens Sophistes, *disputatio* des Scolastiques) vise à la possession de cette place; par le dernier mot, je vais désorganiser, « liquider » l'adversaire, lui infliger une blessure (narcissique) mortelle, je vais l'acculer au silence, le châtrer de toute parole. La scène se déroule en vue de ce triomphe : il ne s'agit nullement que chaque réplique concoure à la victoire d'une vérité et construise peu à peu cette vérité, mais seulement que la *dernière* réplique soit la bonne : c'est le dernier coup de dés qui compte. La scène ne ressemble en rien à un jeu d'échecs, mais plutôt au jeu du furet : toutefois, ce jeu est ici inversé, car le gain va à celui qui réussit à tenir l'anneau dans sa main au moment même où le jeu s'arrête : le furet court tout le long de la scène, la victoire est à qui capturera ce petit animal, dont la possession assurera la toute-puissance : la dernière réplique.

Werther

Dans *Werther*, la scène se couronne d'un chantage : « Mais sez-moi encore un petit peu de repos, tout s'arrangera », dit Werther à Charlotte d'un ton plaintif et menaçant d'est-à-dire : « Vous serez bientôt débarrassée de moi » proposition marquée de jouissance, car elle est précisément fantasmée comme une dernière réplique. Pour que le sujet de la scène se pourvoie d'un dernier mot vraiment péremptoire, il ne faut pas moins que le suicide : par l'annonce du

# HIER

Jeudi 07 novembre 2013

## Atelier de transmission

Personne ne se présente aux portes du théâtre ce matin. L'atelier n'a donc pas lieu.

## Répétition

Tous sur le plateau, les comédiens sont assis en cercle et s'exercent dans un dispositif qui rappelle celui de la salle d'attente. Il semblerait que les corps dans *Le Misanthrope* peuvent être verrouillés et que tout se joue à travers la parole. Il est visible que la tension de la pièce repose sur les dires des uns et des autres.

Ce travail permet de revisiter la scène 3 de l'acte IV et de transposer un Alceste plein de larmes et de soupirs dans un tout autre espace : celui de l'attente désespérément énervante et de la rage.

## Représentation

24 personnes

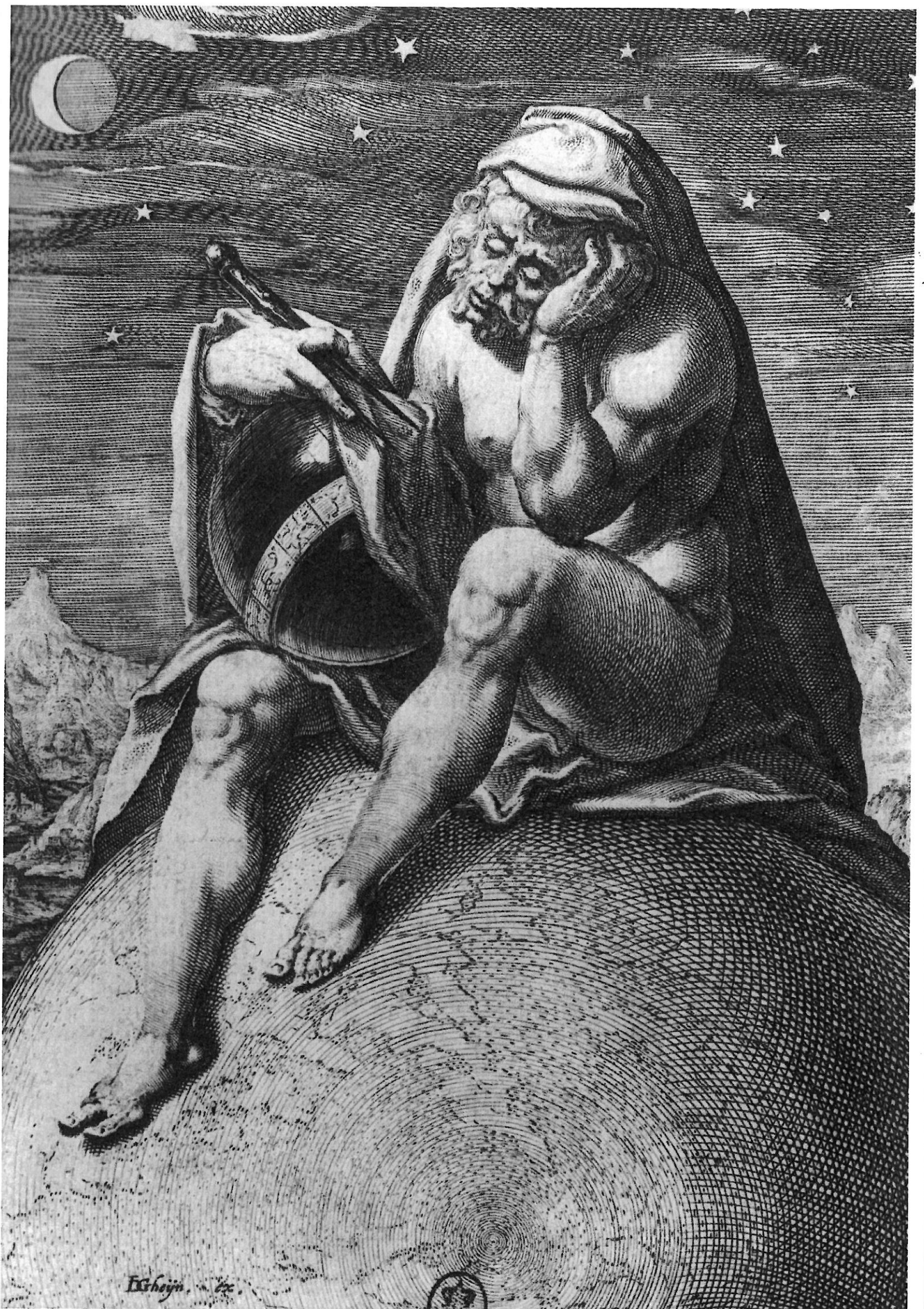
La représentation est ce lieu où les hypothèses de l'après-midi peuvent être essayées. L'accent est porté sur l'exploration de la salle d'attente, travaillée avant.

A l'issue de ce temps d'exposition public, il apparaît nécessaire de s'ancrer d'avantage dans cette dernière proposition et d'exploiter l'idée d'une comédie de salon pour *Le Misanthrope*.

L'importance de la chaise (et des chaises) peut, en effet, être un point d'appui puisqu'elle relie différents aspects au sein même du travail et de la pièce. Ces chaises de salle d'attente, ces chaises sur lesquelles on monte afin de faire son numéro, ces chaises qu'on lance à la figure de l'autre, ces chaises où l'on révèle des secrets, sont le relai qui se passe de pièce en pièce.

La chaise n'est-elle pas également le prétexte comique souvent utilisé au début des scènes de comédies ? Arriver à faire asseoir l'autre avant de commencer à parler, déstabiliser l'autre en le priant à tout prix de prendre place sur la chaise qu'on lui désigne (ce que fait Dom Juan à Mr Dimanche)... Somme toute, une question se pose autour de la chaise.





F. Schöyn