

LES CITÉS DU  
THÉÂTRE POLITIQUE

AVEC BÉRENICE  
HAMIDI - KIM



THÉÂTRE PERMANENT

JOURNAL

8 NOVEMBRE 2013

1059



# Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ?

1. La question que pose la figure du Misanthrope, question que Rousseau dégageait avec une grande acuité dans sa relecture de la pièce de Molière, pourrait bien être plus politique que morale.

Ou, pour le dire vite, la question ne serait pas : « Comment vivre (en société) ? »

mais : « Que faire dans le monde du refus du monde ? »,

non pas : « Quel aménagement trouver pour ma colère ? »

mais : « Quelle forme lui donner pour qu'elle fasse événement du nouveau ? Qu'elle soit surgissement d'un ralliement possible ? »

Souvent, on préfère opter pour l'accommodement moral de la pièce,  
Plutôt que pour une lecture sensible à la configuration critique du refus.

2. **Corrélat** : la jeunesse des protagonistes (ne l'oublions pas, tous sont jeunes, ils ont l'âge de faire leur entrée dans le monde) est souvent sacrifiée dans des distributions qui donnent aux acteurs le privilège de la maturité.

**Conséquence** : la misanthropie apparaîtrait alors comme une usure liée à l'usage du monde.

**Proposition à oublier** : on pourrait appeler « norvégienne » cette castration dramaturgique de la colère, non pour l'omelette mais pour la météo : il en irait du monde comme de la Norvège, à force d'y vivre, on se prendrait à rêver de désert et d'hiver au soleil.

**Conclusion précaire** : le refus d'Alceste serait dans cette perspective une simple conséquence (passionnelle) et non une relance (critique).

(Ou comment édenter le lion de peur de se faire mordre)

3. **Corrélat #2** : la jeunesse des protagonistes ne suffit pourtant pas à régler le point d'attaque d'une configuration critique qui ne saurait se réduire à une question de devenir – résumée projectivement en « Qu'allez vous faire de votre jeunesse ? » – mais comme question d'engagement critique : « Comment faire de votre colère (propre) une cause (commune) ? »

(**Proposition à oublier #2** : À se régler on va plus vite qu'en besogne,

et si *Le Misanthrope* était sous-titré,

anatomie d'une domestication

la pièce serait comme le rêve de Sganarelle

que n'aurait pas osé consigner Molière)

4. Au fond, ce que Rousseau reprochait à Molière, c'était d'avoir sacrifié la force politique de la critique au profit d'affects de surface, c'était d'avoir préféré l'irritation nombriliste et bileuse, l'échauffement des tripes, la petite nacelle du moi fulminante et réclamant ses privilèges à une position philosophique portée par un véritable optimisme anthropologique : il est possible de construire un monde sur d'autres valeurs, il est possible de régler les rapports intimes, économiques et sociaux sur d'autres principes que ceux du plus grand intérêt et de la reproduction des mêmes rapports.

Obstinément, jusqu'au délire, jusqu'à la bêtise, jusqu'à perdre son propre sens, Alceste affirmera qu'on peut penser et vivre autrement.

Ce n'est pas rien.

Mais cela ne suffit pas.

Car, pour Rousseau, la ligne claire du refus est brouillée par les passions et par le ridicule d'un méchant bien content de trouver dans l'écart l'expédient le moins coûteux pour flatter son orgueil.

(Quoi de plus individualiste et aristocratique que le mépris d'Alceste)

(Et c'est vrai, on a beau le relire trois siècles après, on est d'accord avec Jean-Jacques pour dire que ça ne simplifie pas les choses d'avoir un misanthrope qui soit non seulement atrabilaire mais en plus amoureux, qui plus est d'une coquette, à moins qu'il ne le soit devenu – misanthrope – par réaction à la manière dont vivait celle vers qui allaient ses feux, mais dans les deux cas ce n'est pas simple, même plutôt le contraire, c'est franchement compliqué, embrouillé, sac-de-nœuds et on aurait deux raisons, si on raisonnait en philosophe et non en homme de théâtre, deux raisons d'être irrité, d'abord par la contradiction, ensuite par le processus, mais on se gardera ici de raisonner en philosophe)

5. Et comme le portrait de la pièce se fait à charge, Rousseau reprochera aussi à Molière d'avoir manqué l'autre misanthropie, la véritable, celle qui se niche du côté de l'accommodement, du côté de la résignation et du consentement, pessimisme des profondeurs sous les abords d'un optimisme de surface que Pascal Quignard résumera dans *Les Ombres errantes* sous les traits de la « jovialité consternante » qui n'est autre que l'acquiescement béat et souriant, vitaliste et puritain aux valeurs que « prônèrent les anciennes colonies anglaises installées sur le sol du nouveau monde depuis cinq cent ans » :

« Le respect de l'argent, de l'industrie, du profit, de la fécondité, de la reproduction, de la femme, de la santé, de la lumière, des petits, des études, de la victoire, du base-ball, de la vitalité, tel est le credo. Cela ne correspond en rien à ce que les Athéniens avait désiré désigner deux mille quatre cents ans plus tôt en inventant le nom de démocratie. » (*Les Ombres errantes*)

Passée à l'as donc cette misanthropie philanthrope qui est la véritable misanthropie, elle qui s'accommode de « tout le monde, qui toujours charmé[e] de tout, encourage incessamment les méchants et flatte par sa coupable complaisance les vices d'où naissent tous les désordres de la société. » (*Lettre à d'Alembert*)

Derrière, Alceste, le misanthrope en titre, se dégagerait donc la longue file des misanthropes sous cape, ces résignés, ces faussaires, ces revenus de tout, ces contents d'un rien, ces satisfaits du monde comme il va et tel qu'il est, ces fatalistes à la courte vue, ces ironiques et ces cyniques, ces méchants petits rieurs, ces nihilistes à la petite semelle, ces pédants du petit castelet du soi.

6. Derrière Alceste donc : Philinte. Misanthrope souriant. Allègre. L'homme de la modération. L'homme normal, l'homme de la mesure, jusqu'au vertige.

Elisa Dorlin (dir.), Sexe, race, classe, PUF, 2009.

~~trouvent incestueuse, qu'entretient la théorie féministe avec les mouvements des femmes, les mouvements féministes et queer, que d'aucuns considèrent encore comme une marque de partialité contraire aux normes académiques, lui confère précisément cette puissante capacité à faire constamment retour sur ses propres sujets, outils et pratiques de recherche. Aussi, l'ambition de cet ouvrage collectif est bien de témoigner de l'exemplarité critique d'un champ de réflexion, au moment où les débats en sciences sociales, en histoire, en philosophie ou en sciences politiques notamment, font rage autour de la présence de tel ou tel corpus, telle ou telle école sur les mutations des rapports de domination. Et dans le vaste débat qui oppose, souvent pour des raisons différentes et au nom d'intérêts parfois antagoniques, les défenseurs de la « classe » ou ceux de la « race », il est pour le moins problématique qu'une analyse en termes de genre et de sexualité passe à la trappe.~~

Enfin, le travail épistémologique rassemblé dans ce livre a pour ligne conductrice une perspective matérialiste : principalement issu des sessions organisées par la section « Études féministes » du Congrès Marx International 2007 (Paris-X Nanterre), co-animée par Annie Bidet-Mordrel et moi-même, il est le fruit d'une rencontre, riche en discussions, entre des générations féministes, hétérières des cultures marxistes et post-marxistes.

### Une généalogie critique du pouvoir

Les catégories de « sexe » et de « race » n'ont méthodologiquement pas le même statut que la « classe ». Dans la pensée politique contemporaine, et à plus forte raison la « race », sont des catégories conceptuellement équivoques. « Sexe » et « race » désignent à la fois de « vieilles » catégories idéologiques (prétendument naturelles), de « nouvelles » catégories d'analyse critique (critiques des dispositifs historiques de domination, tels que le sexisme et le racisme) et, enfin, des catégories politiques (catégories d'identification, ou plutôt de subjectivation-abjection, de soi et de l'autre). Ces trois sens sont inextricablement liés et rendent le terme de « race », mais aussi celui de « sexe », particulièrement délicat à manier, tant théoriquement que politiquement, complexifiant à outrance toute entreprise critique. L'usage que nous faisons des catégories de « sexe » ou de « race » dans cet ouvrage pour appréhender des dispositifs de naturalisation du pouvoir et les

1. Je tiens à exprimer ma profonde reconnaissance à Annie Bidet-Mordrel, qui a consacré à cet ouvrage un temps et une attention considérables et sans qui un tel travail n'aurait pu être mené à son terme. Tous mes remerciements vont également aux auteurs, pour avoir accepté de poursuivre nos échanges par écrit et pour leur confiance.

rapports de domination qui s'y jouent (exploitation, subordination, normalisation, altérisation...), les identifie clairement à des catégories d'analyse critique.

Dans cette perspective, « sexe, race, classe » renvoient à la production sociale des différences et des distinctions et à leur incorporation. Prises en ce sens, il s'agit de travailler les généalogies des rapports de pouvoir, sans jamais dématérialiser ou déréaliser leur violence. Ainsi, la contribution originale d'Eric Fassin appréhende la violence sexuelle à la fois comme « réalité physique » - ce dont témoigne la systématité de son usage à l'encontre du corps des femmes, véritable arme « domestique » et arme policière ou militaire - et comme « langage symbolique », qui réitère les frontières de genre, mais aussi les frontières de classe, de couleur et de nationalité. Il montre comment la mise en discours de la violence, soit par la production cinématographique, soit par l'analyse sociologique et démographique et ses interprétations, constitue un enjeu de pouvoir.

En un second sens, la référence à la classe fait directement référence à l'antagonisme de classe, au système de production capitaliste et à la division du travail. Jusque dans les années soixante dix en France, la prééminence de l'analyse de classe a eu pour conséquence d'instaurer une sorte de hiérarchie des luttes. Si la domination renvoie à la matérialité des rapports sociaux, faut-il conclure à la présence de la lutte des classes sur les autres mobilisations ? La critique féministe à l'encontre des révolutions inachevées reste à cet égard édifiante. En 1879, la militante féministe et socialiste française Hubertine Auclert déclare ainsi devant le Congrès Socialiste réuni à Marseille :

« Si vous, prolétaires, vous voulez aussi conserver des privilèges, les privilèges de sexes, je vous le demande, quelle autorité avez-vous pour protester contre les privilèges de classes ? Que pouvez-vous reprocher aux gouvernants qui vous dominent, qui vous exploitent, si vous êtes partisans de laisser subsister dans l'espèce humaine des catégories de supérieurs et d'inférieurs ? Craignez d'être accusés par vos maîtres de leur disputer des prérogatives dont vous êtes jaloux. Proclamez l'égalité entre les êtres que le hasard de la naissance fait homme ou femme. Ou, si vous l'osez, niez-la cette égalité, et, en bons logiciens, reconnaissez votre infériorité native, le droit pour les classes dirigeantes de penser, d'agir, de jouir à votre place » ?

Près d'un siècle plus tard, dans le contexte de mai 1968, et notamment du conflit qui oppose le mouvement de libération des femmes et certains

2. Cf. Elisa Dorlin (éd.), *Manifestes féministes du Moyen-Âge au MLF*, coll. « Bibliothèque du féminisme », Paris, L'Harmattan, à paraître.

ELSA DORLIN, IN SEXE, RACE, CLASSE

groupes d'extrême gauche pour qui le féminisme est un engagement « petit-bourgeois », Christine Delphy fait le constat suivant :

« L'oppression des femmes est vue comme une conséquence secondaire à (et dérivée de) la lutte des classes telle qu'elle est définie actuellement – c'est-à-dire la seule oppression des prolétaires par le Capital. L'oppression des femmes là où le capitalisme en tant que tel a été détruit est attribuée à des causes purement idéologiques – ce qui implique une définition non marxiste et idéaliste de l'idéologie comme un facteur pouvant subsister en l'absence d'une oppression matérielle qu'elle sert à rationaliser »<sup>3</sup>.

### La division sexuelle et raciale du travail

S'inscrivant dans le courant du féminisme matérialiste, Delphy démontrera précisément la spécificité de l'oppression matérielle des femmes en dégageant le concept de « mode de production domestique »<sup>4</sup>. Au même moment, la féministe radicale nord-américaine Heidi Hartmann, dans un texte qui reste la référence du féminisme matérialiste, écrit : « Il n'existe pas quelque chose comme un « pur capitalisme » ou un « pur patriarcat » [...] Il serait plus pertinent de parler de nos sociétés, non pas en termes de sociétés purement capitalistes, mais bien de sociétés *capitalistes patriarcales et blanches [white supremacist]* »<sup>5</sup>.

De toute évidence, dans les années soixante-dix et au sortir du mouvement pour les droits civiques, la question de la « race » dans la société états-unienne est bien plus saillante que dans la société française, en dépit de la longue tradition coloniale de cette dernière. Toutefois, l'un des apports majeurs de la pensée d'Hartmann est précisément de montrer que la domination s'articule toujours et en même temps autour du « sexe », de la « race » et de la « classe ». C'est cette perspective qu'actualise magistralement le texte d'Evelyn Nakano Glenn, pour la première fois traduit en français. A partir de ses travaux sur l'histoire de la division sexuelle et raciale du travail aux Etats-Unis, depuis la période de l'esclavage jusqu'à la mondialisation néolibérale des « services à la personne », elle montre comment la racialisation du travail reproductif<sup>6</sup> réifie les catégories domi-

3. Christine Delphy, « L'ennemi principal », in *L'Ennemi principal. Economie politique du patriarcat*, tome 1, Paris, Syllepse, 1998, p. 32.

4. *Ibid.*

5. Heidi Hartmann, « The unhappy marriage of marxism and feminism », in Linda Nicholson, *The Second Wave*, New York/London, Routledge, 1996, p. 103.

6. Par « travail reproductif », il faut entendre : l'achat des biens domestiques, la préparation et le service de repas, le lavage et la réparation de vêtements, l'entretien du mobilier et des appareils ménagers, la socialisation des enfants ; mais aussi le soin, le

nantes de « sexe » et de « race », tout autant qu'il produit des normes racisées de genre. La division raciale du travail reproductif structure ainsi une exploitation *parmi* les femmes, invisibilisée par une analyse par trop universalisante de l'exploitation féminine. Si toutes les femmes sont prioritairement assignées au travail reproductif – la division sexuelle du travail produisant le groupe social, la classe « des femmes » –, les femmes appartenant aux minorités racialisées sont elles prioritairement assignées aux travaux domestiques les plus socialement dévalorisés. Or, cette « sur-assignation » les exclut paradoxalement de la norme dominante de la féminité : racialisées, elles sont bien la condition matérielle de la production d'une norme de féminité (et de ses prérogatives morales), dévolue aux soins et au souci d'autrui, dont elles ne tirent pourtant pas les bénéfices symboliques.

On voit ici se dessiner une critique matérialiste de « l'éthique du *care* » que vient étayer Jules Falquet. A partir d'une analyse critique du « travail considéré comme féminin » – appréhendant également la problématique du travail sexuel reproductif et non reproductif –, elle montre que l'étude de la division sexuelle et raciale du travail à l'échelle de la mondialisation néolibérale ne peut faire l'économie d'une re-conceptualisation conséquente de l'institution hétérosexuelle, laquelle demeure souvent un impensé des études critiques sur le travail. De la même façon, Marylène Lieber offre une perspective inédite sur l'appréhension des rapports de « sexe », de « race » et de classe en développant une étude sociologique sur les migrations et la « communauté » chinoise à Paris. Elle problématise ainsi le processus complexe de production des normes genrées et racisées à partir de la division du travail en contexte migratoire.

### L'intersectionnalité : entre analytique et phénoménologie de la domination

Cette perspective matérialiste des catégories de « sexe, de race et de classe » se distingue quelque peu d'une autre perspective, désormais classique, que nous pourrions appeler une « analytique de la domination ». Cette dernière fait davantage référence aux débats relatifs au concept « d'intersectionnalité », dont cet ouvrage restitue minutieusement les enjeux. L'intersectionnalité est devenue depuis quelques années l'expression par laquelle on désigne l'appréhension croisée ou imbriquée des rapports de pouvoir. ~~Le concept « d'intersectionnalité » a été élaboré par Kimberlé W.~~

souci et le soutien émotionnel apportés aux adultes, comme le maintien des liens familiaux et communautaires (ce que l'on nomme en anglais le *care*).

Pierre Cardot & Christian Laval, La Nouvelle Région du Nord  
tion des États-nations a continué à s'écrire dans les mots anciens de la tradition des légistes et à s'inscrire dans des formes politiques étrangères à l'ordre de la production. En un mot, la norme d'efficacité économique est restée contenue par des discours qui lui étaient hétérogènes, la nouvelle rationalité de l'homme économique est restée masquée et brouillée par l'enchevêtrement des théories.

Par contraste, le moment néolibéral se caractérise par une homogénéisation du discours de l'homme autour de la figure de l'entreprise. Cette nouvelle figure du sujet opère une unification sans précédent des formes plurielles de la subjectivité que laissait subsister la démocratie libérale et dont elle savait jouer à l'occasion pour mieux perpétuer son existence.

Désormais, diverses techniques contribuent à fabriquer ce nouveau sujet unitaire, que nous appellerons indifféremment « sujet entrepreneurial » ou « sujet néolibéral », ou, encore plus simplement, néosujet<sup>1</sup>. Nous n'avons plus affaire aux anciennes disciplines vouées, par la contrainte, à dresser les corps et à plier les esprits pour les rendre plus dociles, méthodologie institutionnelle depuis longtemps en crise. Il s'agit de gouverner un être dont toute la subjectivité doit être impliquée dans l'activité qu'il est requis d'accomplir. A cette fin, on doit reconnaître en lui la part irréductible du désir qui le constitue. Les grandes proclamations sur l'importance du « facteur humain » qui pullulent dans la littérature du néomanagement doivent être lues à la lumière d'un type de pouvoir nouveau : il ne s'agit plus tant de reconnaître que l'homme au travail reste bien un homme, qu'il ne se réduit jamais au statut d'objet passif ; il s'agit de voir en lui le sujet actif qui doit participer totalement, s'engager pleinement, se livrer tout entier dans son activité professionnelle. Le sujet unitaire est ainsi le sujet de l'implication totale de soi. C'est la volonté de se réaliser, le projet que l'on veut mener, la motivation qui anime le « collaborateur » de l'entreprise, enfin le désir sous tous les noms qu'on veut bien lui donner, qui est la cible du nouveau pouvoir. L'être désirant n'est pas seulement le point d'application de ce pouvoir, il est le relais des dispositifs de direction des conduites. Car l'effet recherché par les nouvelles pratiques de fabrication et de gestion du nouveau sujet est de faire que l'individu travaille pour l'entreprise comme si c'était pour lui-même, et de supprimer ainsi tout sentiment d'aliénation et même toute distance entre l'individu et l'entreprise.

1 Nous reprenons à notre compte le néologisme proposé par Jean-Pierre Lebrun dans son ouvrage *La Perversion ordinaire. Vivre ensemble sans autrui*, Denoël, Paris, 2007.

elle lui était commandée de l'intérieur par l'ordre impérieux de son propre désir auquel il ne saurait être question de résister.

Les nouvelles techniques de l'« entreprise de soi » parviennent sans doute au comble de l'aliénation en prétendant supprimer tout sentiment d'aliénation. Obéir à son désir et à l'Autre qui parle à voix basse en dedans de soi, c'est tout un. Le management moderne est en ce sens un gouvernement « lacanien » : le désir du sujet est le désir de l'Autre. À charge pour le pouvoir moderne de se faire l'Autre du sujet. C'est bien à quoi tend la construction des figures tutélaires du marché, de l'entreprise et de l'argent. Mais c'est surtout ce que permettent d'obtenir de fines techniques de motivation, d'incitation et de stimulation.

### La « culture d'entreprise » et la nouvelle subjectivité

La *gouvernementalité entrepreneuriale* relève d'une rationalité d'ensemble qui tire sa force de son propre caractère englobant, puisqu'elle permet de décrire les nouvelles aspirations et conduites des sujets, de prescrire les modes de contrôle et d'influence qui doivent s'exercer sur eux dans leurs comportements, de redéfinir les missions et les formes de l'action publique. Du sujet à l'État en passant par l'entreprise, un même discours permet d'articuler une définition de l'homme à la manière dont il veut « réussir » son existence ainsi qu'à celle dont il doit être « guidé », « incité », « formé », « mis en capacité » (*empowered*) pour accomplir ses « objectifs ». En d'autres termes, la rationalité néolibérale produit le sujet dont elle a besoin en disposant les moyens de le gouverner afin qu'il se conduise réellement comme une entité en compétition qui doit maximiser ses résultats en s'exposant à des risques qu'elle doit affronter et en assumant la responsabilité entière d'éventuels échecs. « Entreprise » est ainsi le nom que l'on doit donner au gouvernement de soi à l'âge néolibéral. C'est dire que ce gouvernement de soi entrepreneurial est autre chose et beaucoup plus que la « culture d'entreprise » dont nous avons parlé plus haut. Certes, la valorisation idéologique du modèle de l'entreprise en fait partie ; certes, l'entreprise est partout donnée comme le lieu d'épanouissement des individus, comme l'instance où peuvent se rejoindre enfin le désir de réalisation des individus, leur bien-être matériel, le succès commercial et

bonne de passer sur le plan imaginaire la contradiction qu'avait repérée en son temps Daniel Bell entre les valeurs hédonistes de la consommation et les valeurs ascétiques du travail<sup>1</sup>.

On commettrait cependant une lourde erreur en se laissant prendre à la séduction de ce nouveau management. De la même manière que la philanthropie du xviii<sup>e</sup> siècle accompagnait d'une douce musique la mise en place des nouvelles technologies de pouvoir, les propos humanistes et hédonistes de la gestion moderne des hommes accompagnent la mise en œuvre de techniques visant à produire de nouvelles formes d'assujettissement plus efficaces. Celles-ci, aussi nouvelles soient-elles, sont empreintes de la plus sourde et de la plus classique des violences sociales propres au capitalisme : la tendance à la transformation du travailleur en une simple marchandise. L'érosion progressive des droits attachés au statut de travailleur, l'insécurité instillée peu à peu dans tout le salariat par les « nouvelles formes d'emploi » précaires, provisoires et temporaires, les plus grandes facilités de licenciement, l'affaiblissement du pouvoir d'achat jusqu'à l'appauvrissement de fractions entières des classes populaires sont autant d'éléments qui ont produit un accroissement considérable du degré de dépendance des travailleurs vis-à-vis de leurs employeurs. C'est ce contexte de peur sociale qui a facilité la mise en place du néomanagement dans les entreprises. A cet égard, la « naturalisation » du risque dans le discours néolibéral et l'exposition de plus en plus directe des salariés aux fluctuations du marché par la diminution des protections et des solidarités collectives ne sont que les deux faces d'une même médaille. En reportant les risques sur les salariés, en produisant l'accroissement du sentiment du risque, les entreprises ont pu exiger d'eux une disponibilité et un engagement beaucoup plus importants.

Cela ne revient pas à dire que le néomanagement n'aurait rien de bien neuf et que le capitalisme serait au fond toujours le même. La grande nouveauté réside bien au contraire dans le façonnement par lequel les individus sont rendus aptes à supporter les nouvelles conditions qui leur sont faites, ce alors même qu'ils contribuent par leur propre comportement à rendre ces conditions de plus en plus dures et de plus en plus pérennes. En un mot, la nouveauté consiste à déclencher un « effet de chaîne » en produisant des « sujets entreprenants » qui à leur tour reproduiront,

1 D. BELL, *Les Contradictions culturelles du capitalisme*, PUF, Paris, 1977.

lectivement toujours plus aux conditions toujours plus dures qu'ils auront eux-mêmes produites.

C'est ce que ne voient pas suffisamment Luc Boltanski et Ève Chiapello dans *Le Nouvel Esprit du capitalisme*<sup>1</sup>. Prenant pour objet l'idéologie qui, selon leur définition de l'esprit du capitalisme, « justifie l'engagement dans le capitalisme<sup>2</sup> », ils ont tendance à prendre pour argent comptant ce que le nouveau capitalisme a bien voulu dire de lui-même dans la littérature managériale des années 1990. Certes, il n'est pas négligeable de souligner combien cette littérature a récupéré un certain type de critique de la bureaucratie, de l'organisation et de la hiérarchie, pour mieux discréditer le modèle ancien de pouvoir fondé sur la gestion des diplômes, des statuts et des carrières. Il n'est pas sans importance, non plus, de mettre en évidence à quel point l'apologie de l'incertitude, de la réactivité, de la souplesse, de la créativité et du réseau constitue une représentation cohérente, grosse de promesses, qui favorise l'adhésion des salariés au modèle « connexionniste » du capitalisme.

Mais c'est souligner la seule face séduisante et strictement rhétorique des nouveaux modes de pouvoir. C'est oublier que ces derniers ont pour effet de constituer par des techniques spécifiques une subjectivité particulière. En un mot, c'est sous-estimer l'aspect proprement disciplinaire d'un discours managérial en prenant trop à la lettre son argumentaire. Cett sous-estimation est le pendant de la surestimation de l'idéologie de l'« éprouvabilité » individuel dans une thèse finalement très unilatérale qui fait dériver le « nouvel esprit du capitalisme » de la « critique artiste » issu de Mai 68. Or, ce que les évolutions du « monde du travail » font de mieux en mieux ressortir, c'est justement l'importance décisive des techniques d contrôle dans le gouvernement des conduites. Le néomanagement n'est pas « antibureaucratique ». Il correspond à une phase nouvelle, plus sophistiquée, plus « individualisée », plus « compétitive » de la rationalisation bureaucratique et ce n'est que par un effet d'illusion qu'il a pris appui sur la « critique artiste » de 68 pour assurer la mutation d'une forme de pouvoir organisationnel à une autre. Nous ne sommes pas sortis de la « cage d'acier » de l'économie capitaliste dont parlait Weber. À certains égards,

1 L. BOLTANSKI et È. CHIAPELLO, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, op. cit.  
2 *Ibid.*, p. 42.



gémologie capitaliste ~~actuelle~~. Pour Rancière, « l'écart entre les fins de l'art critique et ses formes réelles d'efficacité a été tenable tant que le système de compréhension du monde et les formes de mobilisation politique qu'il était censé favoriser étaient assez puissants par eux-mêmes pour le soutenir », tant que le monde était marqué par un « horizon dissensusuel » évident. Or, nous dit Rancière, nous aurions aujourd'hui basculé dans le monde « homogène » du « consensus », puisque « quelles que soient nos divergences d'idées et d'aspirations, nous percevons les mêmes choses et nous leur donnons la même signification »<sup>1</sup>. Qui ne partage pas ce constat affirmé plus qu'argumenté sur le passage d'un monde dissensusuel à un monde consensual ne peut donc partager ses conséquences sur la caducité de l'art critique. Quant à dire que cet art n'existe tout simplement plus, je me permets de m'inscrire en faux, s'agissant du théâtre en tout cas. Pour avoir consacré plusieurs années de recherche à la façon, ou plutôt aux différentes façons dont s'est reconfigurée l'idée d'une fonction critique du théâtre en France depuis la fin des années 1980<sup>2</sup>, je peux affirmer qu'il est toujours présent et se pose la question de sa pertinence, de son adéquation à notre temps, de son efficacité conjoncturelle. En outre, si ce théâtre existe, il ne constitue pas, c'est le moins que l'on puisse dire, l'idéologie dominante sur les scènes et dans les discours du monde théâtral, la place étant bien plutôt occupée par des spectacles revendiquant une fonction critique dont la condition nécessaire et suffisante serait que leur sens est indéterminable.

Il me semble que le texte de Rancière peut faire l'objet de deux lectures très différentes sur cette question essentielle du rapport (im)prévisible et (in)déterminable entre la cause et l'effet, en partie du fait qu'il est composé d'une pluralité d'articles qui ne tiennent pas exactement le même discours sur ce point, et qui se démarquent parfois de la distinction entre deux définitions de l'indéterminable et donc entre un bon et un mauvais art critique, formulée à la fin du troisième chapitre, « Les paradoxes de l'art politique » :

1. *Ibid.*, p. 75.

2. Cf. BÉRÉNICE HAMIDI-KIM, *Les Cités du théâtre politique*, Montpellier, L'Entretemps, 2013.

Un art critique est un art qui sait que son effet politique [...] ne peut pas être garanti, qu'il comporte toujours une part d'indéterminable. Mais il y a deux manières de penser cet indéterminable et de faire œuvre avec lui. Il y a celle qui le considère comme un état du monde où les opposés s'équivalent [...] et il y a celle qui reconnaît l'entrelacement de plusieurs politiques, donne des figures nouvelles à cet entrelacement, en explore les tensions et déplace ainsi l'équilibre des possibles et la distribution des capacités<sup>1</sup>.

On peut faire une première interprétation du *Spectateur émancipé*, à la lumière des textes résolument révolutionnaires de Rancière sur la politique et considérer que pour lui, l'art critique peut être positif si et seulement s'il accepte le caractère indéterminable de son effet politique, entendu comme occasion du surgissement d'un nouvel ordre politique et sensible émancipateur. Cette lecture retient plus particulièrement le postulat d'égalité, la rupture – en forme d'auto-critique rétrospective – d'avec la soumission de l'art critique à une avant-garde éclairée assénant sa bonne parole didactique et le rejet de toute position surplombante. Cette lecture fait de l'« indéterminable » non plus seulement un postulat, un *a priori* efficace pour réaliser l'égalité des capacités, mais aussi une garantie du maintien dans les faits, dans la relation esthétique entre l'œuvre, l'art et le spectateur, de cette égalité. Bien qu'étant en partie d'accord avec la thèse du livre ainsi comprise, il me semble que cette lecture omet de pointer deux limites importantes du propos de Rancière. D'abord, cette définition de l'indéterminable semble poser qu'il existe des œuvres critiques plus propices que d'autres à ce que le spectateur soit émancipé, *a contrario* de ce qui est dit ailleurs dans l'ouvrage. Ensuite, l'auteur ne dit rien des propriétés esthétiques que devraient avoir ces œuvres pour mériter le titre d'art critique. Si l'on considère que tel est le propos du livre, alors il faut estimer que l'autre lecture, bien ancrée dans le monde théâtral en France, repose sur un contre-sens, dans la mesure où elle reprend l'opposition entre un bon et un mauvais art critique, mais considère que le bon art critique repose sur l'indéterminabilité pensée comme un « état du monde où les opposés s'équivalent », alors que Rancière le tient précisément pour le mauvais art critique.

1. *Le Spectateur émancipé*, p. 91-92.

Encore faut-il noter que cette autre indécidabilité n'est pas clairement critiquée tout au long du *Spectateur émancipé*, et qu'une telle interprétation s'appuie sur la critique préalable faite par Rancière du théâtre épique érigé en modèle d'un art critique négatif, à message. Selon cette lecture, qui tend à opposer forme et fond, l'art critique des contenus étant (désormais) invalide, la seule forme critique possible et légitime naîtrait du jeu formel, de l'indécidabilité du sens et de l'imprévisibilité de l'effet. Ce discours, loin d'être un contresens, fait écho à celui de Rancière lui-même dans d'autres passages, de sorte que c'est aussi le sens du *Spectateur émancipé* que l'on peut dire indécidable. De fait, « délier les effets politiques de la représentation de toute politique de l'effet, de tout volontarisme de la production<sup>1</sup> », décentrer absolument le geste politique de l'art de l'artiste et l'œuvre vers le spectateur comme il le fait, revient en creux à postuler une égale capacité d'émancipation à toute œuvre, tout dépendant du regard que le spectateur peut (ou non) porter sur elle.

Loin d'être nécessairement audacieuse et émancipatrice, cette idée fait aujourd'hui l'objet d'un usage consensuel et commode, libérateur au sens où il donne des lettres de noblesse et de légitimité à une insignifiance de l'art qui n'est pas en reste aujourd'hui, sur la scène théâtrale du moins. Le *Spectateur émancipé* n'est-il pas, à son corps partiellement défendant, l'allié objectif de « l'involution<sup>2</sup> » de l'art critique que Rancière dénonce tout de même ? Car certains passages du *Spectateur émancipé* montrent bien que l'auteur n'adhère pas, tant s'en faut, à la « critique postcritique<sup>3</sup> », « mélancoli(que)<sup>4</sup> » et « désenchantée<sup>5</sup> » étudiée dans le chapitre « Les mésaventures de la pensée critique<sup>6</sup> », à cette « forme inversée<sup>7</sup> » de « la critique sociale et culturelle », certes « issue du marxisme<sup>8</sup> », mais dans laquelle Marx « a changé de place » et se trouve

1. OLIVIER NEVEUX, « Politiques du spectateur », *Revue internationale des livres et des idées*, n° 15, 6 janvier 2010 (<http://www.revuedeslivres.onoma6.com/articles.php?idArt=492>).

2. *Le Spectateur émancipé*, p. 84.

3. *Ibid.*, p. 46.

4. *Ibid.*, p. 43.

5. *Ibid.*, p. 42.

6. *Ibid.*, p. 30-55.

7. *Ibid.*, p. 47.

8. *Id.*

désormais « logé au cœur du système comme sa voix ventriloque », « témoign[ant] de l'infamie commune des enfants de Marx et de Coca-Cola »<sup>1</sup>. Dans cet art post-critique, dont le « théâtre postpolitique<sup>2</sup> » constitue une des manifestations, le montage d'éléments hétérogènes ne vise plus le dévoilement d'une vérité cachée derrière les apparences, il procède à un dévoilement au carré, qui dit que derrière une hétérogénéité de façade se cache une « homogénéité fondamentale<sup>3</sup> » entre la chose critiquée et ceux qui la critiquent. Rancière n'adhère pas à cet art post-critique, mais en ciblant essentiellement l'inefficacité, la caducité ou le caractère anti-émancipateur de l'art critique, ne contribue-t-il pas à lui donner des armes ?

Autre limite, la critique de l'art critique formulée par Rancière dans *Le Spectateur émancipé* ne s'avère pas suffisamment attentive aux formes<sup>4</sup>, non plus qu'aux contextes de production. Ainsi, le montage de Martha Rosler et la photo de Josephine Meckseper, qui exemplifient respectivement l'art critique et l'art post-critique, sont considérés comme relevant toutes deux du « collage » – bien que la photographie n'en soit pas un « au sens technique du terme » – au motif que dans les deux cas « l'effet » visé est le même : « le choc sur une même surface d'éléments hétérogènes sinon conflictuels »<sup>5</sup>. La différence est pourtant majeure. Dans un cas l'œuvre est homogène, tandis que dans l'autre elle est le lieu d'accueil et de rencontre non seulement entre deux signes hétérogènes mais entre deux matériaux hétérogènes. Le collage et le montage portent ainsi la « trace », l'« empreinte » pour parler en termes benjaminien, de deux contextes de production de l'image différents.

voire de deux auteurs différents. La critique de l'art critique se fonde par ailleurs sur un parallèle entre la relation maître/élève et la relation artiste/spectateur, et donc sur un rejet de la position surplombante de l'artiste qui serait caractéristique de l'art critique. Mais est-il question de la relation artiste/spectateur ou de la relation œuvre/spectateur ?

1. *Ibid.*, p. 38.

2. Cf. BÉRENICE HAMIDI-KIM, *Les Cités du théâtre politique*, op. cit., première partie.

3. *Le Spectateur émancipé*, p. 33.

4. À l'inverse d'autres textes, comme *Aisthesis* ou « Le gai savoir de Bertolt Brecht » dans *Politique de la littérature*, p. 113-144.

5. *Le Spectateur émancipé*, p. 31.

PIERRE BOURNEU, CHOSES DITES

les usages du « peuple » \*

Bardien, Choses Dites  
Paris, Minuit, 1987

Pour jeter une certaine clarté sur les discussions à propos du « peuple » et du « populaire », il suffit d'avoir à l'esprit que le « peuple » ou le « populaire » (« art populaire », « religion populaire », « médecine populaire », etc.) est d'abord un des enjeux de lutte entre les intellectuels. Le fait d'être ou de se sentir autorisé à parler du « peuple » ou à parler pour (au double sens) le « peuple » peut constituer, par soi, une force dans les luttes internes aux différents champs, politique, religieux, artistique, etc. — force d'autant plus grande que l'autonomie relative du champ considéré est plus faible. Maximum dans le champ politique, où l'on peut jouer de toutes les ambiguïtés du mot « peuple » (« classes populaires », prolétariat, ou nation, *Volke*), elle est minimum dans le champ littéraire ou artistique parvenu à un haut degré d'autonomie où le succès « populaire » entraîne une forme de dévaluation, voire de disqualification, du producteur (on sait par exemple les efforts qu'a dû faire Zola pour réhabiliter le « populaire » et renverser l'image dominante dans le champ). ~~Le champ religieux se situe entre les deux, mais n'ignore pas complètement la contradiction entre les exigences internes qui portent à rechercher le rare, le distingué, le séparé — par exemple, une religion épurée et spiritualisée — et les exigences externes, souvent décrites comme « commerciales » qui poussent à offrir à la clientèle profane la plus délicate culturellement une religion ritualisée à fortes connotations magiques (celle des grands pèlerinages « populaires » Lourdes, Lisieux, etc. par exemple).~~

Deuxième proposition : les prises de position sur « le peuple » ou « le populaire » dépendent dans leur forme et leur

\* Communication présentée à Lausanne au colloque sur la sociologie et l'histoire de l'art, 4-5 février 1982.

LES USAGES DU « PEUPLE »

contenu des intérêts spécifiques liés d'abord à l'appartenance au champ de production culturelle et ensuite à la position occupée au sein de ce champ. Par-delà tout ce qui les oppose, les spécialistes s'accordent au moins pour revendiquer le monopole de la compétence légitime qui les définit en propre et pour rappeler la frontière qui sépare les professionnels et les profanes. Le professionnel tend à « haïr » le « vulgaire profane » qui nie en tant que professionnel en se passant de ses services : il est prompt à dénoncer toutes les formes de « spontanéisme » (politique, religieux, philosophique, artistique), propre à le déposséder du monopole de la production légitime de biens ou de services. Les détenteurs de la compétence légitime sont prêts à se mobiliser contre tout ce qui peut favoriser l'autoconsommation populaire (théâtre, médecine populaire, etc.). ~~Ainsi, les clercs sont toujours enclins à condamner comme magie ou superstition ritualiste et à les soumettre à une épuration » les pratiques religieuses qui, par leur vue des virtuoses religieux, ne manifestent pas le « désintéressement » ou, comme on dit ailleurs, la « distance », associée à l'idée qu'ils se font de la pratique acceptable.~~

Si le « populaire » négatif, c'est-à-dire « vulgaire », se définit ainsi avant tout comme l'ensemble des biens ou des services culturels qui représentent des obstacles à l'imposition de légitimité par laquelle les professionnels visent à produire le marché (autant qu'à le conquérir) en créant le besoin de leurs propres produits, le « populaire » positif (par exemple la peinture « naïve » ou la musique « folk ») est le produit d'une inversion de signe que certains clercs, le plus souvent dominés dans le champ des spécialistes (et issus des régions dominées de l'espace social), opèrent dans un souci de réhabilitation qui est inséparable du souci de leur propre ennoblissement. Par exemple, dans les années 30, l'« école populiste » des Louis Lemonnier, André Thérive ou Eugène Dabit (tous d'origine sociale très basse et dépourvus scolairement) se définit contre le roman psychologique aristocratique et mondain (et aussi contre le naturalisme, auquel elle reproche ses excès), comme l'« école prolétarienne » de Henri Poulaille se définita contre le populisme auquel elle reproche son esprit petit-bourgeois. La plupart des discours qui se sont tenus ou se tiennent en faveur du « peuple » sont le fait de producteurs occupant des positions

dominées dans le champ de production. Et, comme Remy  
 « peuple » plus ou moins idéalisé est souvent un refuge contre  
 l'exclusion. On observe même que le rapport que les  
 producteurs qui en sont issus entretiennent avec « le peuple »  
 tend à varier, au cours même de leur vie, selon les fluctuations  
 de leur capital symbolique au sein du champ (on pourrait le  
 montrer à propos du cas exemplaire de Léon Cladel).  
 Les différentes représentations du peuple apparaissent ainsi  
 comme autant d'expressions transformées (en fonction des  
 censures et normes de mise en forme propres à chaque champ)  
 d'un rapport fondamental au peuple qui dépend de la position  
 occupée dans le champ des spécialistes — et, plus largement,  
 dans le champ social — ainsi que de la trajectoire qui a conduit  
 à cette position. Les écrivains issus des régions dominées de  
 l'espace social peuvent, avec des chances de succès d'autant plus  
 faibles que l'autonomie du champ considéré est plus grande,  
 jouer de leur proximité supposée au peuple, à la façon de  
 Michelet qui tente de convertir le stigmaté en emblème, en  
 revendiquant fièrement ses origines et qui se sert de « son »  
 « peuple » et de son « sens du peuple » pour s'imposer dans le  
 champ intellectuel. Intellectuel consacré (à la différence, par  
 exemple, des populistes ou de la plupart des romanciers régio-  
 nalistes, renvoyés à leur région et à leurs « pays » par l'échec),  
 il est en mesure de revendiquer avec fierté ses brigittes pauvres,  
 sachant qu'il se peut qu'en tirer un surcroît de mérite et de  
 rareté (ce qu'il oblige à se disculper auprès de ses tantes qui  
 n'aiment pas voir leur famille ainsi dévaluée...). Cela dit, son  
 exaltation du peuple exprime moins « le peuple » que l'expé-  
 rience d'une double coupure, avec le « peuple » (il l'éprouve  
 très tôt, comme le montre bien Viallaneix), et avec le monde  
 intellectuel.

Mais c'est évidemment dans le champ politique que l'usage  
 du « peuple » et du « populaire » est le plus directement  
 rentable et l'histoire des luttes au sein des partis progressistes  
 ou des syndicats ouvriers témoigne de l'efficacité symbolique de  
 l'ouvriérisme. Cette stratégie permet à ceux qui peuvent reven-  
 diquer une forme de proximité avec les dominés de se poser en  
 détenteurs d'une sorte de droit de préemption sur le « peuple »  
 et, par là, d'une mission exclusive, en même temps que d'ins-

taurer en norme universelle des modes de pensée et d'expres-  
 sion qui leur ont été imposés par des conditions d'acquisition  
 peu favorables au raffinement intellectuel; mais il est aussi ce  
 qui leur permet d'assumer ou de revendiquer tout ce qui les  
 sépare de leurs concurrents en même temps que de masquer  
 — et d'abord à eux-mêmes — la coupure avec le « peuple » qui  
 est inscrite dans l'accès au rôle de porté-parole.

Par ce cas comme dans tous les autres, le rapport aux origines  
 est vécu de manière trop viscérale — et dramatique — pour que  
 l'on puisse décrire cette stratégie comme le résultat d'un calcul  
 cynique. En fait, le principe des différentes manières de se  
 situer par rapport au « peuple », qu'il s'agisse de l'ouvriérisme  
 populiste ou de l'humour *volksch* du « révolutionnaire conser-  
 vateur » et de toutes les « droites populaires », réside encore et  
 toujours dans la logique de la lutte au sein du champ des  
 spécialistes, c'est-à-dire, en ce cas, dans cette forme très particu-  
 lière d'anti-intellectualisme qu'inspire parfois aux intellectuels  
 de première génération l'horreur du style de vie artiste (Proust-  
 hon, Pareto et bien d'autres dénoncent la « poméocratie ») et du  
 jeu intellectuel de loin idéalisé, qui peut aller jusqu'à la haine  
 avouée de tous les Hyssonnet jdanoviens lorsqu'elle se  
 nourrit du ressentiment suscité par la faillite des entreprises  
 intellectuelles ou l'échec de l'intégration au groupe intellectuel  
 dominant, on peut penser ici au cas de Céline).

On comprend que l'analyse préalable du rapport objectif à  
 l'objet s'impose de manière particulièrement impérative au  
 chercheur s'il veut échapper à l'alternative de l'ethnocentrisme  
 de classe et du populisme, qui en est la forme inversée. Inspiré  
 par le souci de réhabiliter, le populisme, qui peut aussi prendre  
 la forme d'un relativisme, a pour effet de faire disparaître les  
 effets de la domination : en s'attachant à montrer que « le  
 peuple » n'a rien à envier aux « bourgeois » en matière de  
 culture et de distinction, il oublie que ses recherches cosméti-  
 ques ou esthétiques sont d'avance disqualifiées comme excessi-  
 ves, mal placées, ou déplacées, dans un jeu où les dominants  
 déterminent à chaque moment la règle du jeu (pile, je gagne;  
 face, tu perds) par leur existence même, mesurant les recher-  
 ches à la règle de la discrétion et la simplicité à la norme du  
 raffinement.

On objectera que l'on peut sortir de ce jeu de miroirs par

# JACQUES RANUÈRE, IN QU'EST-CE QU'UN PEUPLE?

Qu'est-ce qu'un peuple?

~~L'affirmation que gouvernements et élites dirigées se soucient de leurs propres intérêts plus que de la chose publique; une rhétorique idéologique qui explique la crainte et le rejet des étrangers. Il est clair pourtant qu'aucune nécessité ne lie ces trois traits. Qu'il existe une entité appelée peuple qui est la source du pouvoir et l'interlocuteur prioritaire du discours politique, c'est ce qu'affirment nos constitutions et c'est la conviction que les orateurs républicains et socialistes d'antan développaient sans arrière-pensée. Il ne s'y lie aucune forme de sentiment raciste ou xénophobe. Que nos politiciens pensent à leur carrière plus qu'à l'avenir de leurs concitoyens et que nos gouvernants vivent en symbiose avec les représentants des grands intérêts financiers, il n'est besoin d'aucun démagogue pour le proclamer. La même presse qui dénonce les dérives «populistes» nous en fournit, jour après jour, les témoignages les plus détaillés. De leur côté, les chefs d'Etat et de gouvernement parfois taxés de populisme, comme Berlusconi ou Sarkozy, se gardent bien de propager l'idée «populiste» que les élites sont corrompues.~~

Le terme «populisme» ne sert pas à caractériser une force politique définie. Au contraire il tire son profit des amalgames qu'il permet entre des forces politiques qui vont de l'extrême droite à la gauche radicale. Il ne désigne pas une idéologie ni même un style politique cohérent. Il sert simplement à dessiner l'image d'un certain peuple.

Car «le peuple» n'existe pas. Ce qui existe ce sont des figures diverses, voire antagoniques du peuple, des figures construites en privilégiant certains modes de rassemblement, certains traits distinctifs, certaines capacités ou incapacités / peuple ethnique défini par la communauté de la terre ou du sang; peuple-troupeau veillé par les bons pasteurs; peuple démocratique mettant en œuvre la compétence de ceux qui n'ont aucune compétence particulière; peuple ignorant que les oligarques tiennent à distance, etc.

La notion de populisme construit, elle, un peuple caractérisé par l'alliage redoutable d'une capacité — la puissance brute du grand nombre — et d'une incapacité — l'ignorance attribuée à ce même grand nombre. Le troisième trait, le racisme, est essentiel pour cette construction. Il s'agit de montrer à des démocrates, toujours suspects d'«angélisme», ce qu'est en vérité le peuple profond: une meute habitée par une pulsion primaire de rejet qui vise en même temps les gouvernants qu'elle déclare traîtres, faute de comprendre la complexité des mécanismes politiques, et les étrangers qu'elle redoute par attachement atavique à un cadre de vie menacé par l'évolution démographique, économique et sociale. La notion de populisme effectuée à moindres frais cette synthèse entre un peuple hostile aux gouvernants et un peuple ennemi des «autres» en général. Pour cela elle doit remettre en scène une image du peuple élaborée à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle par

Déjà le populisme = l'absence de la notion de la chose publique, l'absence de la notion de la chose publique

Qu'est-ce qu'un peuple ?

des penseurs comme Hippolyte Taine et Gustave Le Bon, effrayés par la Commune de Paris et la montée du mouvement ouvrier : celle des foules ignorantes impressionnées par les mots sonores des « meneurs » et menées aux violences extrêmes par la circulation de rumeurs incontrôlées et de frayeurs contagieuses.

~~Ces déchaînements spectaculaires de foules aveugles entraînés par des leaders charismatiques étaient évidemment fort loin de la réalité du mouvement ouvrier qu'ils visaient à stigmatiser. Mais ils ne sont pas davantage appropriés pour décrire la réalité du racisme dans nos sociétés. Quels que soient les griefs exprimés tous les jours à l'égard de ceux qu'on appelle immigrés et notamment des « jeunes des banlieues », ils ne se traduisent pas en manifestations populaires de masse. Ce qui mérite le nom de racisme aujourd'hui dans notre pays est essentiellement la conjonction de deux choses. Ce sont d'abord des formes de discrimination à l'embauche ou au logement qui s'exercent parfaitement dans des bureaux sceptés, hors de toute pression de masse. C'est ensuite toute une panoplie de mesures d'État : restrictions à l'entrée du territoire, refus de donner des papiers à des gens qui travaillent, cotisent et paient des impôts en France depuis des années, restriction du droit du sol, double peine, lois contre le foulard et la burqa, taux imposés de reconduites à la frontière ou de démantèlements de campements~~

140

L'irréversible populisme

~~de romades. Certaines bonnes âmes de gauche se plaisent à voir dans ces mesures une concession malheureuse faite par nos gouvernants à l'extrême droite « populiste » pour des raisons « électoralistes ». Mais aucune d'entre elles n'a été prise sous la pression de mouvements de masse. Elles entrent dans une stratégie propre à l'État, propre à l'équilibre que nos États s'emploient à assurer entre la libre circulation des capitaux et les entraves à la circulation des populations. Elles ont en effet pour but essentiel de précariser une partie de la population quant à ses droits de travailleurs ou de citoyens, de construire une population de travailleurs qui peuvent toujours être renvoyés chez eux et de Français qui ne sont pas assurés de le rester.~~

~~Ces mesures sont appuyées par une campagne idéologique, justifiant cette diminution de droits par l'évidence d'une non-appartenance aux traits caractérisant l'identité nationale. Mais ce ne sont pas les « populistes » du Front national qui ont déclenché cette campagne. Ce sont des intellectuels, de gauche dit-on, qui ont trouvé l'argument imparable : ces gens-là ne sont pas vraiment français puisqu'ils ne sont pas laïques. La laïcité qui définissait naguère les règles de conduite de l'État est ainsi devenue une qualité que les individus possèdent ou dont ils sont dépourvus en raison de leur appartenance à une communauté. Le récent « dérapage » de Marine Le Pen, a propos~~

141

d'un art critique, bien que les sources et les formes possibles du contre-modèle ne soient pas toujours cohérentes et pleinement constituées.

Cette foi dans les pouvoirs du théâtre adossée à un optimisme anthropologique et politique rapproche cette cité du théâtre politique occuménique, avec laquelle elle partage de fait certaines valeurs, notamment la défense de la devise « liberté, égalité, fraternité » et le souci de la démocratie. Mais il existe entre elles une ligne de démarcation très nette, qui porte sur deux points essentiels. D'abord, la conception de l'art n'est pas la même, puisque l'art entend ici être jugé à l'aune de son efficacité politique, contre l'autorélicité caractéristique du « théâtre d'art-service public ». Ensuite, l'ancrage idéologique, si l'on présente certains points d'intersection, diffère cependant : en lieu et place d'un humanisme universaliste démocratico-républicain, un lointain descendant du socialisme utopique du XIX<sup>e</sup> siècle, qui induit une appréhension des rapports sociaux en termes de classes et de groupes, et un souci de lutte contre les inégalités et les rapports de dominations entre groupes sociaux.

La différence avec la cité de refondation de la communauté théâtrale et politique est la même d'un point de vue idéologique — même si l'hybridation récente de cette cité, qui fait désormais coexister défense du « vivre ensemble » républicain et promotion de la « diversité culturelle » et du développement durable vient flouter en partie la ligne de démarcation par le souci qu'elle affiche des groupes culturellement dominés. La ligne de partage se fait à la fois sur l'identité de l'entité collective promue par le théâtre et sur le mode d'intersubjectivité valorisé par l'esthétique. Il ne s'agit pas ici de promouvoir une communauté civique assise sur un « partage du sensible », au sens où il s'agit d'éprouver en commun une émotion rassembleuse, fondatrice d'un sentiment d'appartenance collective de type occuménique. S'il peut ici aussi s'agir, dans certains cas, de promouvoir une esthétique de communion, la nature de la communauté unie n'est cependant pas la même : elle réuse l'occuménisme interclassiste. En outre, le théâtre de lutte politique peut tout autant reposer sur une adresse fondée non sur la communion mais sur la communication entre sujets rationnels. En ce cas, l'espace-temps de la représentation théâtrale entend fonctionner comme un espace public réellement démocratique, qui aurait intégré la critique faite au modèle habermassien par les féministes, et se soucierait donc que la composition de l'arène (en l'occurrence de l'assemblée théâtrale) et les procédures (en l'occurrence la relation artistes-spectateurs et entre spectateurs) permettent une inclusion à égalité des différents groupes dominés, exploités, et tiennent compte de tous les types d'exploitation. En outre, dans le débat, l'accent est ici mis sur la dimension agonistique et non délibérative, sur la conflictualité et le *dissensus* et non sur l'idée

## LE THÉÂTRE DE LUTTE POLITIQUE : AGONIE, SURVIVANCE OU RENOUVEAU ?

La cité du théâtre de lutte politique a pour principe supérieur commun une conception hétéronome de l'art, défini comme procédémique à l'action politique, et plus précisément à l'action politique révolutionnaire. Elle active une définition restrictive du politique, entendu à la manière de Rancière comme processus d'« émancipation<sup>2039</sup> ». Et si le théâtre est émancipateur, c'est en tant qu'il est entreprise de politisation du spectateur, selon un double processus de montée en généralité et de conflictualisation des situations<sup>2040</sup>. Si cette cité partage, avec celle du théâtre postpolitique, la dénonciation de l'état présent des choses, elle en diffère radicalement par la vision du monde, de l'homme, de l'histoire et du temps à laquelle s'adosse cette dénonciation. L'homme n'est pas ici considéré comme un simple spectateur impuissant du réel, il est un acteur inscrit dans le monde et capable d'agir sur lui, de le transformer, ce qui suppose à la fois que le monde existe... et qu'il est transformable, que l'histoire n'est pas finie, qu'un futur différent du présent est encore possible. La portée symbolique donnée à la chute du mur de Berlin n'est ici pas la même que dans les autres cités puisqu'elle n'est pas synonyme de fin mais de renouveau, et fonctionne comme occasion d'une relance du projet critique et du projet afférent

2039. Jacques RANCIÈRE, *Aux Bords du politique*, op. cit., p. 112.

2040. Sophie DUSCHESNE et Florence HÄGEL, « Entretien dans la cité, ou comment la parole se politise », dans Sophie DUSCHESNE et Florence HÄGEL (dir.), *Représentations du politique*, *Espaces Temps* n° 76-77, 2001, p. 95-109.

que le *consensus* vaut succès de la délibération. Par ailleurs, si le théâtre de lutte politique rejoint également en partie la cité de refondation par la mise en question du modèle légitimiste du théâtre (et de sa prétention à l'universalité), ici l'enjeu n'est pas l'intégration des nouveaux territoires de l'art (friches ou théâtre de rue) au champ théâtral institutionnel dominant. Il y a, au contraire, filiation avec leur ambition originelle de contestation sociale, contre la conversion à la lutte contre la fracture sociale et le projet d'une intégration sociale de/par la culture.

Si la cité du théâtre de lutte politique présente ainsi des éléments qui la distinguent clairement des autres cités, et se situe dans une filiation indiscutable avec la lignée du théâtre révolutionnaire de combat, la formule « théâtre de lutte politique » semble plus pertinente que les expressions « théâtre d'agit-prop », « théâtre militant », ou « théâtre d'intervention ». Si celles-ci constituent des références historiques fondatrices et parfois toujours assumées, elles paraissent cependant inadéquates à saisir les formes et enjeux spécifiques de ce que nous appelons donc le théâtre de lutte politique, parce que certaines renvoient à un spectre esthétique trop circonscrit (théâtre d'agit-prop et théâtre d'intervention), mais surtout parce qu'elles sont toutes inscrites dans (et répondent à) une situation socio-historique différente de la nôtre. Certaines (comme théâtre militant ou théâtre d'agit-prop) supposent, en outre, que l'artiste parle de l'intérieur du parti ou de l'organisation politique, ce qui ne correspond qu'à une identité résiduelle aujourd'hui chez les artistes de théâtre, y compris ceux qui s'inscrivent dans cette cité. Mais cette prise de distance avec le militantisme n'empêche pas que, par le biais de spectacles autonomes, parfois suivis d'un débat, ou de représentations spécifiques qui prennent place dans le cadre de manifestations politiques, le théâtre se mette ici au service de la lutte politique sous des modalités qui vont de la préparation (information, prise de conscience) à la participation directe. Tant par les questions politiques débattues que par leurs assises théoriques (pages 387 et suivantes) que dans les formes-sens investies (pages 423 et suivantes), le théâtre de lutte politique se situe ainsi dans une subtile dialectique entre filiation et refondation du théâtre révolutionnaire de combat.

## LE THÉÂTRE DE LUTTE POLITIQUE OU LA DÉLICATE RELANCE D'UN PROJET ET D'UN ART CRITIQUES

La cité du théâtre politique est en butte à de fortes critiques qui jugent caducs tant la vision du monde sur laquelle elle repose, que le projet critique et le projet de théâtre critique qu'elle vise. Mais elle fait également face à d'importantes difficultés internes qui tiennent à son assise théorique, dont l'instabilité s'explique à la fois par le fait que le capitalisme a changé, et que le socle idéologique de la gauche a changé. Le capitalisme a connu de profondes modifications depuis les années soixante, qui affectent ses lieux d'existence, son « esprit », autrement dit le socle idéologique sur lequel il se fonde, mais aussi — par conséquent — les sources de sa critique. Désormais financier et non plus industriel, centré moins sur le travail que sur le capital, mondialisé bien plus qu'international, le nouveau capitalisme a modifié en profondeur le tissu économique (industriel notamment) mais aussi social de la France. En outre, ce capitalisme « réaménagé<sup>2041</sup> » est « florissant<sup>2042</sup> », non seulement d'un point de vue économique, mais aussi en tant qu'idéologie. D'abord, parce que son contre-modèle politique et théorique principal s'est effondré. Ensuite, parce que, comme l'ont montré Pierre Dardot et Christian Laval, le capitalisme néolibéral s'affirme comme « nouvelle raison du monde<sup>2043</sup> » qui vise comme jamais à coloniser

2041. L. BOJANSKI et É. CHIAPPELLO, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, op. cit., p. 17.

2042. *Ibid.*

2043. Voir Pierre Dardot et Christian Laval, *La Nouvelle raison du monde. Essai sur la société néolibérale*, La Découverte, Paris, 2009.



## Tribune n°9

Vendredi 15 novembre 2013

« Faut-il vraiment être galant ?

Autrement dit : si Célimène avait raison... » avec Françoise Poulet

« – Vos autres amies s'en vont avec elles ? – Non, elle seulement, elle et Miss, parce qu'elle a à repasser ses examens, elle va potasser, la pauvre gosse. Ce n'est pas gai, je vous assure. Il peut arriver qu'on tombe sur un bon sujet. Le hasard est si grand. Ainsi une de nos amies a eu : « Racontez un accident auquel vous avez assisté. » Ça c'est une veine. Mais je connais une jeune fille qui a eu à traiter (et à l'écrire encore) : « D'Alceste ou de Philinte, qui préféreriez-vous avoir comme ami ? » Ce que j'aurais séché là-dessus ! D'abord, en dehors de tout, ce n'est pas une question à poser à des jeunes filles. Les jeunes filles sont liées avec d'autres jeunes filles et ne sont pas censées avoir pour amis des messieurs. (Cette phrase, en me montrant que j'avais peu de chance d'être admis dans la petite bande, me fit trembler.) Mais en tout cas, même si la question était posée à des jeunes gens, qu'est-ce que vous voulez qu'on puisse trouver à dire là-dessus ? Plusieurs familles ont écrit au *Gaulois* pour se plaindre de la difficulté des questions pareilles. Le plus fort est que dans un recueil des meilleurs devoirs d'élèves couronnées, le sujet a été traité deux fois d'une façon absolument opposée. Tout dépend de l'examineur. L'un voulait qu'on dise que Philinte était un homme flatteur et fourbe, l'autre qu'on ne pouvait pas refuser son admiration à Alceste, mais qu'il était par trop acariâtre et que comme ami il fallait lui préférer Philinte. Comment voulez-vous que les malheureuses élèves s'y reconnaissent quand les professeurs ne sont pas d'accord entre eux ? » M. Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*

Ce que disait Albertine en 1919 est toujours vrai en 2013 : la critique continue d'interpréter de manières diverses et opposées les deux personnages d'Alceste et de Philinte et de désigner tantôt l'un tantôt l'autre comme véritable ami. La dualité du regard que l'on peut porter sur Alceste avait en fait déjà frappé les contemporains des 1<sup>ères</sup> représentations de la pièce. Elle apparaît dès la « Lettre écrite sur la comédie du *Misanthrope* », attribuée à Donneau de Visé et publiée dans l'édition originale de 1667 :

*Le Misanthrope, malgré sa folie, si l'on peut ainsi appeler son humeur, a le Caractère d'un Honnête Homme, et beaucoup de fermeté, comme l'on peut connaître dans l'Affaire du Sonnet. [...] ce qui est admirable, est, que bien qu'il paraisse, en quelque façon, Ridicule, il dit des choses fort justes.*

Les récriminations proférées par Alceste contre l'hypocrisie du monde qu'il fréquente peuvent en effet paraître légitimes et entraîner l'adhésion du spectateur : c'est la grille de lecture que développera Rousseau dans sa *Lettre à d'Alembert*, dans laquelle il reproche à Molière d'avoir maltraité son personnage et d'avoir fait de lui la pitoyable victime des méchancetés du monde, qu'il affronte avec une grandeur héroïque : « Vous ne sauriez me nier deux choses : l'une, qu'Alceste dans cette pièce est un homme droit, sincère, estimable, un véritable homme de bien ; l'autre, que l'auteur lui donne un personnage ridicule. C'en est assez, ce me semble, pour rendre Molière inexcusable ». Des ouvrages critiques récents (S. E. Mishriky, *« Le Misanthrope » ou la philanthropie de l'honnête homme classique*) soutiennent la thèse selon laquelle Alceste est un faux misanthrope, mais un véritable philanthrope, et qu'il ne condamne pas la nature humaine, mais bien la corruption que la société produit en elle. Le personnage serait condamnable du point de vue des critères galants du salon de Célimène, mais non du point de vue des valeurs universelles de bonté et de générosité, qui leur sont infiniment supérieures.

En ce qui concerne Philinte : son caractère plus doux et pacifique qu'Alceste pourrait nous amener à valoriser son personnage aux dépens du Misanthrope ; mais on peut lui reprocher d'être trop conciliant, notamment face à Oronte, et de prêter une oreille trop bienveillante aux railleries mordantes énoncées dans le salon de Célimène.

Nous sommes donc face à une impossibilité de donner une lecture unilatérale et définitive de la pièce : on peut être ami à la fois avec Alceste et Philinte, ou bien avec aucun des deux. Et si c'était plutôt Célimène qu'il fallait fréquenter ? Nous aimerions aborder la pièce sous l'angle de la galanterie : dans les années 1660, les comédies et comédies-ballets de Molière participent pleinement au succès du « phénomène galant », dont l'esthétique domine la culture galante. Mais la complexité des personnages, et notamment du couple Alceste / Philinte, permet à Molière de réussir à questionner de manière galante de potentielles corruptions de l'idéal de la galanterie. En définitive, un détour par des réflexions contemporaines sur la galanterie d'aujourd'hui nous conduira à tenter de réhabiliter le personnage de Célimène : n'a-t-elle pas raison de renvoyer ses galants dos à dos ?

## 1. Le *Misanthrope* ou le triomphe de la galanterie

### a) La galanterie comme « je-ne-sais-quoi »

Les années 1660 sont marquées par le plein essor de la galanterie, que l'on peut définir à la fois comme un phénomène culturel et comme une esthétique littéraire. Comme l'honnêteté, dont elle constitue le prolongement à partir des années 1640, la vogue galante se traduit par un ensemble de codes de conduite qui s'appliquent aux espaces sociaux de la mondanité, mais aussi par une esthétique qui s'épanouit dans la conversation et dans les genres littéraires, de la lettre au poème, du roman à la tragédie, du journal (le *Mercur* galant, 1672) aux fêtes galantes offertes par Louis XIV à la Cour.

Alain Viala, dans *La France galante*, définit le galant homme comme un « superlatif de l'honnête homme » : la galanterie reprend les mêmes critères que ceux de l'honnêteté, mais en les infléchissant vers l'art de plaire et l'agrément. L'homme qualifié de *galant* est un homme à la conversation agréable, qui sait divertir son interlocuteur sans l'ennuyer, qui sait mêler les registres et les tons. À l'écrit comme à l'oral, il sait plaire par son enjouement et sa gaieté, par sa douceur et sa délicatesse bienséantes. Toutefois, plus encore que l'honnêteté, la galanterie reste un modèle difficile à théoriser : le galant homme a ce « je-ne-sais-quoi » et ce « charme » qui ravissent sans que l'on puisse précisément en définir les ingrédients. La galanterie est avant tout affaire de jugement, de perception, de sensibilité. Elle se saisit dans la petite touche et la nuance.

Dès la seconde moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, la galanterie apparaît plus spécifiquement comme un art de plaire aux dames : le galant homme doit prendre soin de leur agréer, notamment lorsqu'elles règnent sur les salons qui les accueillent. Dans ce contexte culturel, les femmes jouent d'emblée une place considérable, à la fois comme destinataires des gestes et des propos galants et comme actrices actives de la galanterie : Alain Viala souligne qu'aucun autre domaine de la littérature ne leur a accordé une telle place en tant qu'auteurs (voir Mlle de Scudéry, Mme de Villedieu, Mme de La Fayette, etc.).

### b) Les ambiguïtés d'une notion

Toutefois, dès l'apparition des premiers termes composant la famille lexicale de la galanterie, les ambiguïtés de cette notion se font jour. On trouve les formes *galant* et *galer* dès le début du XIII<sup>e</sup> siècle au sens de « vif, alerte », « bon vivant » (pour *galant*) et « s'amuser, se divertir » (pour *galer*). Le sens de cette famille de mots évolue peu à peu de l'idée de joie et d'amusement à celle de plaisanterie, de blague, de bon tour joué à quelqu'un. À la fin du Moyen Âge, l'adjectif *galant* qualifie un homme jeune, plein d'énergie, doté de vigueur physique mais aussi de vivacité d'esprit ; mais il peut aussi s'appliquer à un bon vivant, un blagueur, un joyeux compagnon, un homme ouvert aux plaisirs, dont celui de la chair. L'idée de séduction sera entourée de bonne humeur pour les hommes, mais sera beaucoup plus péjorative lorsqu'il s'agira des femmes. Le surnom de « vert galant », attribué à Henri IV, dépeint comiquement le portrait d'un roi qui n'est plus tout jeune lorsqu'il accède au trône, mais qui a gardé toute sa vigueur physique lorsqu'il s'agit de séduire et de profiter des plaisirs de l'amour. *Galant* peut aussi, de manière totalement péjorative cette fois-ci, désigner un brigand, un voleur ou un débauché.

À l'époque du *Misanthrope*, on retrouve cette double acception possible : selon le *Dictionnaire de l'Académie* (1694), le « galant homme » est un homme « honnête, civil, sociable, de bonne compagnie, de conversation agréable » ; sans être nécessairement noble, il fréquente la Cour et les lieux raffinés de la capitale. *Galant* et *galanterie* sont des termes fondamentalement sociaux. L'Académie précise ensuite : « Il signifie aussi, Un homme qui cherche à plaire aux Dames, & dans ce sens on met Galant après le substantif. C'est un homme fort galant ». Il faut donc distinguer le « galant homme », modèle positif d'homme honnête et brillant, de l'« homme galant », figure plus soupçonnable de séducteur, voire de débauché, potentiellement dangereux pour la réputation des femmes. *Galant* et *galanterie* peuvent donc être pris en bonne comme en mauvaise part. Quant à la femme dite *galante*, l'Académie nous indique qu'il s'agit d'une coquette, c'est-à-dire d'une séductrice, d'une « galante qui affecte de donner de l'amour ».

L'on voit donc que le domaine des rapports entre les sexes est déterminant : si la galanterie apparaît comme un modèle de comportement, un art de bien faire et de bien se conduire, surtout à l'égard des dames, il s'agit d'un idéal qui menace sans cesse de verser du côté de la séduction malhonnête. Il n'en demeure pas moins que la galanterie demeure un « cliché bien français » (A. Viala) : certains grammairiens du XVII<sup>e</sup> (Caseneuve, Ménage) donnent pour étymologie à *galant* le mot *gallus* (« coq, gaulois »). La galanterie est dès le début du règne de Louis XIV conçue comme une spécificité nationale : elle caractérise les rapports des Français envers les Françaises, femmes dont la conduite est jugée beaucoup plus libre que celle des Italiennes ou des Espagnoles.

L'œuvre de Molière s'ancre pleinement dans ce contexte galant. Alceste refuse de participer à ce qu'il estime être une mascarade sociale jouée par Oronte et les marquis autour de Célimène : il défend une conception de l'honnêteté fondée sur la notion d'honneur, incompatible selon lui avec les compromissions et les conciliations entraînées par les lois du jeu galant. Le *Misanthrope* peut donc bien être taxé de ridicule si on le juge en fonction des critères de la galanterie.

### c) *Alceste à la lumière de la galanterie : un personnage de fâcheux*

Loin de se comporter en galant homme dans le salon de sa maîtresse, Alceste s'y conduit en fâcheux incommodant autrui par la violence de ses attaques (voir *Les Fâcheux*, 1661). Dès la première scène de la pièce, Philinte met en avant la « bizarrerie » (v. 2) de son humeur. Il oppose en effet au flegme de son ami un caractère brutal, impulsif, intransigeant et bourru, qui le rend incapable de s'adapter au climat de modération bienveillante qui doit régner sur le monde des honnêtes gens. Il part certes du même postulat que Philinte – le constat que les hommes se comportent entre eux comme des bêtes sauvages et que les relations sociales sont fondées sur l'hypocrisie et la trahison –, mais il choisit la voie de l'extrémité inverse : celle d'une sincérité absolue, qui rejette toute idée d'artifice et de compromis. Or l'honnêteté se situe toujours au point médian entre deux extrêmes. L'honnête homme, selon Philinte, prend acte d'une réalité qu'il n'a pas le pouvoir de changer et accepte les hommes tels qu'ils sont. La règle qu'il suit tient en cette formule : *ni trop, ni trop peu* (A. McKenna, *Molière dramaturge libertin*). Homme prudent, il sait manier une bonne hypocrisie, qui se définit comme un masque salutaire aidant à préserver l'harmonie des relations sociales.

Au contraire, Alceste prétend affronter les vices de plein fouet et faire tomber les masques. La politesse se résume pour lui à une entorse intolérable faite à l'idéal qu'il défend d'une totale transparence entre le sujet intérieur et son *moi* social. Il repousse les modes de son temps pour privilégier une version archaïque de l'idéal chevaleresque et de l'homme d'honneur, comme lorsqu'il rejette avec mépris le sonnet d'Oronte pour lui substituer une chanson évoquant le règne d'Henri IV.

Mais le comportement anti-galant d'Alceste transparaît avant tout dans les failles de sa doctrine. Tout d'abord, le personnage ne renonce pas entièrement aux règles du paraître social : comme l'a montré l'inventaire après décès des costumes portés par Molière, son costume porte des rubans verts, les rubans étant appelés des *galants* dans le lexique mondain du temps. D'autre part, c'est avant tout par souci de se distinguer qu'il refuse de suivre les règles communes de la galanterie :

*Je veux qu'on me distingue, et pour le trancher net, / L'ami du genre humain n'est point du tout mon fait.* (I, 1, v. 63-64)

De même qu'il prétend posséder l'entière du cœur de Célimène, il revendique l'exclusivité des sentiments amicaux de Philinte. En ce sens, le conflit qui oppose les deux hommes au début de la pièce peut se lire comme l'équivalent des crises de jalousie qu'Alceste fera à sa maîtresse. S'il réclame des amis aptes à reconnaître son mérite, c'est qu'il est possédé d'une soif inextinguible de se faire admirer. Marc Fumaroli considère ainsi le personnage comme un « monstre d'amour-propre ». Célimène met en valeur cette soif de distinction dans la fameuse scène des portraits :

*Et ne faut-il pas bien que Monsieur contredise ? / À la commune voix, veut-on qu'il se réduise ? [...] / Le sentiment d'autrui n'est jamais pour lui plaire, / Il prend, toujours, en main, l'opinion contraire ; / Et penserait paraître un homme du commun, / Si l'on voyait qu'il fût de l'avis de quelqu'un.* (II, 4, v. 669-676)

On peut également s'interroger sur les motifs qui poussent le perso à prêcher dans le monde les vertus du « désert », terme qui renvoie à la solitude d'une retraite « loin du monde et du bruit ». La critique a souvent noté qu'Alceste tenait le discours d'un moraliste augustinien condamnant l'amour-propre tout en apparaissant comme le vivant portrait des vices qu'il condamne. De ce fait, son projet final de se retirer dans un « désert » peut susciter la suspicion. Ayant besoin du monde pour exister en tant que Misanthrope, quittant le plateau par dépit, alors qu'il n'a cessé de vouloir occuper l'espace scénique tout au long de la pièce, est-il réellement prêt à quitter définitivement le salon de Célimène ?

Molière approfondit avec ce personnage une figure qu'il traite depuis *L'École des femmes* avec de plus en plus d'acuité au gré des querelles et des polémiques : celle de l'imposteur. Comme Tartuffe et Dom Juan, le Misanthrope est un « imposteur » (A. McKenna) au sens où son refus des convenances sociales ne fait en réalité que cacher un « "art de plaire" paradoxal ». Il ne serait en fait qu'un « faux misanthrope » ne cherchant qu'à attirer l'estime et l'admiration d'autrui. Mais, contrairement à Tartuffe et à Dom Juan, Alceste est un imposteur aveugle, qui n'a pas conscience de l'être : fustigeant chez autrui une distorsion entre être et paraître, il présente lui-même le même type d'écart entre son sujet intérieur et l'image qu'il prétend donner de son *moi*.

Pour ce qui est de ses rapports avec sa maîtresse, on ne peut pas davantage dire qu'Alceste aime de façon galante : il ne cesse de la quereller et de la violenter pour tâcher d'obtenir d'elle les gages d'une possession exclusive. Il est de plus animé par la jalousie, passion anti-galante par excellence, parce qu'elle présuppose une surveillance qui agit comme une contrainte sur la femme aimée. La passion galante, incarnée par Philinte à l'égard d'Éliante, ou encore par Éliante à l'égard d'Alceste, a pour fondements la modération et la discrétion. Elle doit se déclarer avec pudeur, en termes polis, sans excès de sérieux ni de gravité. Elle doit sans coup d'éclat céder la place à un rival préféré s'il y a lieu.

Ainsi, on peut rire du personnage d'Alceste dans la mesure où il contrevient à l'art de plaire honnête et galant qui règne dans la société mondaine à laquelle il appartient. De même que dans *Le Bourgeois gentilhomme*, Molière se moquait d'un personnage singeant la galanterie, *Le Misanthrope* prend pour cible du ridicule un usage dévoyé de celle-ci. Mais Alceste est loin d'être le seul personnage de la pièce à contrevenir aux usages galants : dans cette comédie, Molière invite le public à rire galamment – avec esprit –, mais aussi à questionner, un certain nombre de mauvaises mises en pratique de ce modèle socioculturel.

## 2. Une manière galante de questionner la galanterie

### a) Les corruptions de l'idéal galant

La pièce résiste en fait à toute forme de lecture dichotomique et radicale qui opposerait l'anti-galant homme Alceste aux autres personnages de la pièce. Philinte, Oronte, les deux marquis Acaste et Clitandre, Célimène, Arsinoé : tous offrent un portrait subtil et singulier de la façon dont le modèle culturel de la galanterie peut être adapté, mais aussi corrompu, par sa mise en pratique dans le monde. L'épanouissement du modèle de la galanterie donne lieu à un certain nombre de versions dégradées qui risquent de le vider de sa substance et d'en faire une simple enveloppe vide, dissimulant de manière hypocrite les véritables motifs des liens sociaux.

Les contradictions et les défauts d'Alceste ne font en définitive que mettre en évidence l'aveugle présomption qui anime l'ensemble du corps social. Sa présomption n'est que le reflet de l'amour-propre démesuré d'Oronte, qui se glorifie de ses propres écrits, ou encore de celui d'Acaste, qui se livre à un numéro d'autoglorification au début de l'acte III. Le marquis définit dans cette scène le galant comme un être noble, jeune, riche et de bonne mine, vêtu à la mode et apprécié des dames, bien vu à la Cour, mais qui ne fait preuve de courage que pour défendre son honneur dans le monde, et non sur le champ militaire, et qui n'a d'esprit et de bon goût que pour faire inutilement du bruit au théâtre (III, 1, v. 781-804). De galant homme, il devient un *homme galant* lorsqu'il décrit les relations entre les hommes et les femmes en termes financiers. C'est précisément cette érotisation nécessairement attachée à la galanterie, telle qu'on la voit évoluer dans le salon de Célimène, que le Misanthrope rejette. Philinte lui-même dévoile son amour-propre dans son souci excessif de plaire. Chez lui, l'honnêteté n'est pas une fin : elle devient un moyen au service d'un art de plaire qui tourne à vide. Mais elle se résume en un affadissement de la personnalité, incapable de prises de position fermes et déterminées. Quant à Arsinoé, son masque prude dissimule un grand appétit de séduire, comme le révèlent les avances explicites qu'elle adresse à Alceste. En définitive, seule Éliante sait toujours rester dans la juste mesure en se montrant pudique, modeste et douce.

Ainsi, les reproches énoncés par Alceste apparaissent en partie justifiés ; ils ne deviennent ridicules que parce qu'ils sont énoncés sans modération par quelqu'un qui n'est pas exempt des travers qu'il condamne. Le Misanthrope pourrait à ce titre apparaître comme un bouffon de cour : il amuse Philinte par ses « noirs accès » (I, 1, v. 98) et « *divertit quelquefois [Célimène], avec ses brusqueries, et son chagrin bourru* » (V, sc. dernière). Mais, comme le bouffon de cour, ses saillies ridicules expriment une certaine forme de vérité à méditer. C'est pourquoi Philinte et Éliante hésitent sur le jugement qu'il convient de porter sur lui. Si Éliante reconnaît que le comportement d'Alceste est fantasque, elle ne peut s'empêcher d'admirer son sens de l'honneur, qui, bien que démodé, apparaît plein de grandeur, du fait de son intransigeance :

*Dans ses façons d'agir, il est fort singulier, / Mais j'en fais, je l'avoue, un cas particulier ; / Et la sincérité dont son âme se pique, / A quelque chose, en soi, de noble, et d'héroïque ; / C'est une vertu rare, au siècle d'aujourd'hui, / Et je la voudrais voir, partout, comme chez lui. (IV, 1, v. 1163-1168)*

### b) Une impossible galanterie ?

Mais il serait inexact de faire de l'ensemble des personnages de la pièce des contre-exemples de galants. Plus précisément, chacun reprend en fait une part des exigences du modèle de la galanterie, mais en corrompant d'autres de ses ingrédients. Par exemple, si l'on en croit Donneau de Visée, le sonnet d'Oronte fut jugé de bon goût lors de la première représentation de la pièce, avant que l'enthousiasme du public ne soit douché par les critiques d'Alceste. Mais si ce sonnet est bel et bien galant, Oronte lui-même cesse d'être un galant homme lorsqu'il se pique d'écrire et se vante indûment d'avoir conquis le cœur de Célimène. En définitive, aucun personnage de la pièce ne peut être considéré comme parfaitement galant, ni comme parfaitement anti-galant : c'est le principe de la « satire croisée », déjà à l'œuvre dans *Dom Juan*, qui fait que le ridicule change de cible au fil des différentes scènes. Loin de présenter Alceste, Philinte ou Célimène comme le porte-parole de son auteur, la pièce n'offre pas de point de vue de référence. Il s'agit ainsi de conduire le spectateur galant à rire de ce qu'il voit sur la scène, mais aussi à réfléchir sur sa propre mise en pratique des usages mondains.

Mais si aucun des personnages de la pièce n'est parfaitement galant, c'est bien parce que la définition que Molière retient de la galanterie est faite de subtiles nuances qui ne peuvent s'incarner sous les traits d'un seul et unique personnage. Plus que jamais, en 1666, cette notion demeure un idéal fragile, qui se laisse aisément corrompre. En définitive, si Alceste lève le voile sur certaines formes corrompues de l'idéal galant, tout en contrevenant lui-même au modèle, c'est bien parce que la galanterie apparaît comme un idéal très difficile, si ce n'est impossible, à mettre fidèlement en œuvre. Dans les années 1660, *Le Misanthrope* n'est pas la seule œuvre à interroger la possibilité de trouver une authentique galanterie, fondée sur un mérite authentique et sur une parole sincère, dans les lieux mondains de la Cour et de la Ville : c'est également l'une des clés des *Maximes* de La Rochefoucauld.

La tonalité sombre de la question posée explique en partie les écarts que l'on relève entre la pièce et les critères génériques de la comédie. Si le dénouement annonce bel et bien un mariage, comme il est de règle dans le genre depuis la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, il s'agit de l'union de personnages secondaires, Philinte et Éliante. Alceste, que le couple poursuit, semble quant à lui voué à errer dans un lieu de l'entre-deux, entre la scène du monde et le « désert » qu'il appelle de ses

vœux, tandis que Célimène, Arsinoé et les deux marquis semblent être condamnés à une solitude psychologique plus grande encore que celle qu'ils connaissaient au début de la pièce. La scène se vide progressivement de ses personnages. L'issue n'est donc que partiellement heureuse. D'autre part, toute latitude est laissée au metteur en scène sur le choix de représenter ou non Alceste comme un personnage comique.

Toutefois, dans un dernier temps, on peut se demander si, parmi les différentes corruptions de l'idéal galant pratiquées par les personnages de la pièce, on ne doit pas mettre à part le personnage de Célimène. En cumulant plus ou moins discrètement les galants et en faisant de son salon un lieu de raillerie, ne s'agit-il pas pour elle de mener une vie libre en rejetant les contraintes auxquelles ses amants – et le monde en général – entendent la soumettre ?

### 3. Galanterie et féminisme : un oxymore ?

#### a) Réhabiliter Célimène

Dans la scène 4 de l'acte III, Arsinoé emploie le terme de *galanterie* en mauvaise part à propos de Célimène : « Votre galanterie, et les bruits qu'elle excite / Trouvèrent des censeurs plus qu'il n'aurait fallu, / Et bien plus rigoureux que je n'eusse voulu » (v. 890-892) → elle accuse Célimène d'être une coquette et d'entretenir des relations de séduction dangereuses pour sa réputation avec les courtisans qui fréquentent son salon. On sait qu'Arsinoé formule cette critique contre Célimène plutôt par jalousie que par souci de l'honneur de celle-ci. Quelques vers plus loin, Célimène emploie à son tour le terme *galanterie* dans un sens ambivalent : « Il est une saison pour la galanterie, / Il en est une, aussi, propre à la prudence » (v. 977-978). Le mot *galanterie* renvoie ici à un mode de conduite enjoué et relativement libre, qui inclut la possibilité de nouer des relations amoureuses avec le sexe opposé et qui peut, de ce fait, être jugé négativement. Le dénouement de la comédie semble punir Célimène : l'hypocrisie que sa réussite sociale exigeait finit par se retourner contre elle ; Acaste et Clitandre quittent la scène pour s'en aller révéler ses trahisons dans le monde. Malgré tout, le fait qu'elle demeure dans son salon, sans se résoudre à suivre Alceste dans son « désert », prouve qu'elle sait que le monde lui pardonnera aisément ses artifices.

Le comportement de ce personnage met en valeur les différentes applications que les hommes et les femmes peuvent faire de la galanterie. Dès les années 1630, le concept d'honnêteté féminine présuppose des vertus qui s'épanouissent dans le cadre de la demeure privée – la pudeur, la modestie, la discrétion, la douceur, le soin de son ménage –, tandis que l'honnêteté masculine s'illustre dans l'espace public de la Ville ou de la Cour. Tandis que cette dernière, tout comme la galanterie, permet de se distinguer, bien que de manière discrète et sans ostentation, l'honnête femme ne peut en aucun cas revendiquer une place à part.

En tant que jeune veuve, Célimène est la cible d'une lutte acharnée entre des personnages masculins rivaux qui se disputent la conquête de son cœur à la manière d'une « place forte » : la façon dont le Misanthrope occupe l'espace scénique montre en effet que l'enjeu consiste à conquérir la « place » que représente le salon de Célimène, afin d'y régner en maître. La fin des actes II, III et IV le montre contraint de quitter ce lieu contre son gré, chassé par ses querelles judiciaires ou bien, lorsqu'il se rend chez Arsinoé, par sa passion jalouse. L'assimilation métaphorique de la conquête de l'espace scénique à celle de Célimène atteint son climax lorsqu'il met au défi Acaste et Clitandre de demeurer en ce lieu aussi longtemps que lui, avant qu'un garde de la maréchaussée ne le contraigne finalement à partir. Célimène doit d'autre part souffrir la grande présomption de ses amants, qui tous croient tenir la dragée haute dans son cœur et qui tous avouent l'aimer uniquement parce qu'ils pensent que leur amour est payé en retour. C'est cette vanité mal placée qu'elle condamne dans sa lettre lue à l'acte V : tandis qu'Oronte « *s'est jeté dans le bel esprit, et veut être auteur malgré tout le monde* », Clitandre est jugé « *extravagant de se persuader qu'on l'aime* ».

Parmi ses amants, Alceste entend même exercer une emprise totale sur elle : Célimène doit se plier à ses désirs et le considérer comme son maître. Paradoxalement, l'amour qu'il lui porte le pousse à lui souhaiter du mal, par désir de la dominer et de s'afficher avec ostentation comme son sauveur : « Ah ! rien n'est comparable à mon amour extrême ; / Et, dans l'ardeur qu'il a de se montrer à tous, / Il va jusqu'à former des souhaits contre vous » (IV, 3, v. 1422-1424).

En tant que jeune veuve, Célimène jouit d'un statut relativement libre dans la société du temps, plus libre que celui de la fille à marier. C'est en maniant la médisance, la raillerie et l'hypocrisie qu'elle parvient à réaliser ce qu'Alceste ne cesse de rechercher : elle règne sur un salon qui l'admire et qui exalte son esprit. En définitive, le fait de ménager ses amants – même si elle propose à Alceste de l'épouser – et de vouloir rester dans le monde apparaît comme un moyen pour elle de préserver cette liberté.

Alain Viala attribue à la galanterie une « attitude pro-féminine » (p. 200) : elle reconnaît les capacités intellectuelles des femmes, affirme le droit au respect sexuel et les couronne comme hôtesse de salons et muses des cercles mondains. Mais ne contribue-t-elle pas dans un même temps à l'attribution d'une place trop étroite et réductrice pour les femmes ? Pour être qualifiée de *galante* au sens positif du terme, la femme doit trouver un juste milieu délicat entre la coquetterie et l'excessive pudeur (comme Arsinoé), ou encore la figure de la pédante, stigmatisée dans *Les Femmes savantes*. La galanterie apparaît donc comme un idéal encore plus difficile à mettre en pratique pour les femmes que pour les hommes. En brisant les règles

du jeu social, Célimène ne cherche-t-elle pas à conquérir sa liberté propre ? N'a-t-elle pas raison de se moquer de tous ses amants et de refuser de suivre Alceste dans son désert ?

### **b) Contre la galanterie**

Un dernier détour par les sens actuels du terme *galanterie* nous permettra de réhabiliter définitivement son personnage : la galanterie est une « politesse empressée auprès des femmes » (Larousse) ; une « courtoisie que l'on témoigne aux femmes par des égards, des attentions » (Petit Robert). Gestes considérés comme galants : tenir la porte aux femmes, les aider à porter leurs bagages, payer dans les restaurants, les aider à mettre leur manteau, etc.

À l'heure des considérations actuelles sur les genres et l'identité sexuelle, la galanterie fait plus que jamais débat. Certaines féministes la condamnent car elles la jugent passéiste et réactionnaire : elle renvoie nécessairement à un comportement sexué, qui, sous couvert de servir et de protéger la femme, lui attribue une place à part dans la société, entre l'homme et l'enfant > la femme serait trop faible physiquement et psychologiquement pour vivre sans l'aide de l'homme. La galanterie présuppose une relative stabilité sexuelle : comment peut-elle résister aujourd'hui à la contestation féministe et à la revendication des droits des homosexuels ?

Autre type d'attaques : comment concilier galanterie et violences faites aux femmes ? Si les femmes souffrent de violences, c'est que la galanterie n'est qu'une duperie, ou tout du moins un système de protection inefficace et peu fiable. Comme dans le salon de Célimène, la galanterie masque mal l'érotisation des rapports entre les hommes et les femmes. C'est à ces différentes condamnations que Claude Habib répond dans son ouvrage intitulé *Galanterie française* (Gallimard, 2006, p. 49-50) :

*La galanterie sous-entend la différence des sexes. Elle part d'une connivence sur le fait que les femmes plaisent. Elles sont posées d'emblée comme l'objet du désir des hommes. Parce que la galanterie préjuge des attentes érotiques des uns et des autres, elle ne fait aucun droit à la désorientation contemporaine. Du coup, si spirituelle qu'elle se croie, elle est lourde. Elle fait obstacle : c'est un bouchon.*

*La galanterie a deux torts distincts : le premier est de traiter la sexualité comme une chose convenue, un domaine sur lequel existe un accord évident. « Un sexe est attiré par l'autre, tel est le vœu de la nature. » Cette conviction, très générale à l'âge classique, heurte aujourd'hui la sensibilité des marges : par son caractère hégémonique, elle forme une insulte aux sexualités minoritaires (lesquelles sont souvent animées d'une autre volonté hégémonique : celle d'établir qu'il n'y a de sexualité que minoritaire). Le second tort consiste à traiter légèrement de la sexualité. Ici le désaccord n'est plus sur l'objet, mais sur la manière de s'y référer : non sur la chose, mais sur le mode. Cette légèreté a varié dans le temps : du badinage au vaudeville, le sourire n'est pas le même.*

Claude Habib défend la galanterie au nom de la légèreté et du plaisir : « Tout de même, un air d'enjouement traverse les siècles : l'attraction sexuelle étant l'occasion des plus grands plaisirs de la vie, il n'y a pas lieu d'en faire un drame. À propos du désir, il convient de plaisanter ». La galanterie est une « forme de bonheur qui ne se soucie pas de remettre en cause le système. Le point de départ de la construction galante est l'avantage que la femme a sur l'homme d'être au centre de ses désirs. Ce n'est qu'un avantage relatif : la force du désir masculin est bien ce qui fait le pouvoir féminin. Ce pouvoir est inégal : toutes les femmes n'en profitent pas. De plus il est transitoire : on ne peut espérer en jouir toute sa vie ». Il faut donc en profiter nous dit C. Habib !

*Nous avons hérité de l'Ancien Régime ce modèle paradoxal de la soumission virile. Il a permis de ménager un commerce spirituel entre les sexes, une conversation plaisante, fondée sur une érotisation permanente mais retenue, diffuse et comme impersonnelle. On jugeait autrefois ce rapport unique au monde. Nous n'osons plus nous en prévaloir, ce qui relève en partie de la mauvaise conscience, en partie aussi du bon sens (C. Habib).*

Dès 1666, Célimène nous montrait comment la mise en pratique des codes galants par les courtisanes et les gens du monde pouvait se traduire par une conquête possessive de la « place féminine ». Il nous semble que la revendication de l'égalité des sexes ne nous permet plus, en 2013, de justifier ce type de comportement.

### **Conclusion**

La comédie du *Misanthrope* permet donc de s'interroger sur les usages galants d'hier et d'aujourd'hui. Elle montre comment cet idéal fait de nuances a pu être corrompu de diverses manières, mais aussi comment la place des femmes face à la galanterie oscille entre mise en avant et pleine lumière d'une part, soumission et respect d'une place étroite d'autre part. C'est ce que Célimène signifie à Alceste par sa conduite.

# HIER

Jeudi 21 novembre 2013

## Atelier de transmission

2 comédiens (Pierre, Judith et Chloé G.)

6 participants (Jacques, Floriane, Anouck, Areg, Chantal, Amélie)

Désormais, les comparaisons entre les trois pièces de Molière et les différents dispositifs choisis sont facilement le point de départ des discussions en début d'atelier : le travail sur les trois derniers mois semble pouvoir être englobé dans une totalité à présent.

Puis, les regards se tournent vers la scène 1 de l'acte II où l'on voit le premier échange entre Alceste et Célimène. Les couples de jeu sont formés fidèlement à la distribution au hasard.

Se dessinent successivement : un Alceste très colérique face à une Célimène plutôt maternelle, une Célimène nonchalante et détachée d'un Alceste exaspéré, et un Alceste avec un jeu pleurnichard suppliant une Célimène qui fait mine de compatir.

Dans cet atelier la parole va et vient, libre et décontractée, permettant des échanges entre le plateau et la salle, « le troisième œil ».

## Répétition

Un filage permet encore une fois de préciser certaines choses mais cette fois-ci plutôt dans une approche rythmique.

Des essais sont faits pour la fin. Alors qu'Alceste dit se retirer dans son « désert » il reste, fixe, sur le plateau et l'on voit Philinte et Eliante rejoindre le public. Après un petit moment de silence on entend les phrases du début de la pièce : « Qu'est-ce donc ? Qu'avez-vous ? » à quoi répond Alceste comme un dernier adieu « laissez-moi, je vous prie ». Cette proposition ne sera pas essayée en représentation.

## Représentation

78 personnes

L'objectif donné est atteint : le rythme est plus tenu (la représentation gagne 8 min) mais l'ensemble demande encore à être rentendu. La pièce ne doit pas donner le sentiment aux personnages de s'installer dans la situation.

